# • وقفة مع الجواهري

الدكتورة نجاح العطار



الكاتب الفرنسي رومان رولان يسوق هذه الملاحظة :
« حين يقدر لنا ان نولد في غمار صراع عظيم ، لايحق لنا الانعزال او التهرب من الكفاح . يجب ان نضرب عبقريتنا بجذورها في التربة الخصبة للفعل والحركة المعاصرة، وتتغذى من اهتمامات النفوس المعاصرة ونضالاتها وطموحاتها » .

العبقرية ، بذلك ، تحقق ذاتها . تقولها ، تكتبها ، ترسمها ، تنحتها ، تعزفها ، فذهاب جذورها في تربة الحياة ، يعطيها ان تنشىء حياة اخرى ، فيها واقع العصر ، فعله ، حركته ، وبهذا فهي ترفض ان تكون متفرجة ، شاهدة ، بل تصبح مغيرة ومتغيرة ، تصبح فاعلة ، او ناقلة ، بجدارة ، فعل العصر ، في صبوته ، عبر الكفاح ، لان يكون في الغد ، غير ما كان عليه في الامس ، وغير ماهو عليه اليوم .

على هذه الصورة ، تصبح الحياة ثورة دائمة . وهي كذلك منذ قيض للشعوب ان تصنع حياتها ، ثورتها ، ومنذ فرضت هذه الثورة ، تعبيراً عن طموحات صانعيها ، ان تكون هي قمة الزمان ، تفتح الدرب لزمان جديد ، مادامت في كينونتها البكر ، نتاج زواج ولا اعجب : بين الفكر والحرمان ، هذا بغذيها بالفسخ الثوري ، وذاك يحول النسغ الى ارادة ، معرفة ، وعي ، منه كانت الحرائق المقدسة ، التي على ضوئها يمضي الثائرون مارقين من حلق الردى ، لاستنزال معجزاتهم من السموات السبع ، معجزة بعث الحياة في الموت ، مادام التجدد الخلاق ، طبيعة ومجتمعا ، حياة بعد موات .

العبقرية اذن ، تتغذى من اهتمامات النفوس المعاصرة ونضالاتها وطموحاتها ، ومن فعلها وحركتها ، حين تجد نفسها في غمار صراع عظيم ، وحين تشارك فيه ، مؤرثة ، كالنار ، الضرم ، وناشرة ، مثلها ، اللهب ، ليكون ضوءا ، في هديه ، نظرية وممارسة ، تندفع المسيرة ، وتتم النقلة ، بين نظام اجتماعي وآخر .

هنا ، العبقرية تكتب ذاتها ، تاريخها ، وهذا التاريخ يصبح مستندا ، وثيقة ، دليلا قاطعا على وقوع الحدث بفصل صراع ، احد قطبيه الماضي ، والاخر المستقبل ، احدهما الرجعي ، والاخر التقدم ،

فيما يمثلان من قوة حاكمة ، وأخرى محكومة ، قوة سلطوية وقوة شعبية ، كان التاريخ ، وسيبقى نتاج الصراع بينهما ، وكانت التحولات الاجتماعية الكبرى ، بفعل تناقضاتها ، وقيام الجديد على انقاض القديم ، كقانون حتمي ، نحن الذين نسرع فيه ، ونجعل حتميته تأخذ مدارها وتجري فيه الى أمام .

لكن للتاريخ ، فيما تكتبه العبقرية ذاتها ، وجهين،أحدهما للحقيقة والاخر لغيرها ، ونحن نفهم التاريخ ، ونريده ايضا ، حقيقة . وحين يكون كذلك فانه يفرض احترامه ، وتأثيره ، وبشكل هديا ووعيا، دافعا ومحرضا ، لانه ، في هذه الحال ، يصبح قوة مادية ، أو قوة فكرية ، تأخذ ماديتها في انتشارها بين الجماهير . ذلك ان التاريخ بهذا المعنى ، يكون مستمدا من الشعب ، ومكتوبا عن بطولاته ، عن صانعيه الامجاد .



والشعب ، ومنه كل شيء القادة والشعراء والكتاب ، لا يعبر عن نفسه الا بالوقائع ، ترجمة سيف ، وترجمة قلم ، منهما ، في عناق لا أبهى . كان سيف الدولة والمتنبي ، وكلاهما كان يخرج من المعركة وعليه آثارها : طعنة بكرا وقصيدة بكرا .

وكما في أيام الدراسة . وقد مجدت في نفسي صاحب هذه وتلك، فانني الان ، وكل آن ، امجد في نفسي ، في كياني كله ، صاحب الطعنة في صدر العدى ، وصاحب القصيدة في تمجيد هذه الطعنة ، وصياغة وجدان صاحبها .

انما الشاعر العظيم ، كالمقاتل العظيم ، يكتب تاريخا ، يكتبه بالدم، والحبر دم ، ويكتبه بالعرق ، والحبر عرق ، ويكتبه بنسغ القلب ،ومداد اليراعة ، نسغ قلب ولا أكبر ، ومن اجل ذلك كان الشعراء مؤرخين،وكان

شعرهم في الوقائع التي يترجم عنها ، مادة تاريخية ولا اصدق ، وكان الجواهري الذي ولد في غمار صراع عظيم ، وعرف ثورة العشرين ضد الانكليز وهو يافع ، وانتفاضة العراق ضد معاهدة بورتسموث وهو في نضج الرجولة ، وعجم منذ يفاعته ، كل عيدان الاحداث ، باشتراكه فيها تحريضا بالكلمة ، وقتالا بالقصيد ، ضد الاجنبي المحتل ، وضد اعوانه المتواطئين ، وضد اعداء الثورة ، والمنحرفين عن خطها المجيد، اقول : كان الجواهري لامؤرخا فقط ، بل تاريخا ايضا ، بكل المعنى الجليل للتاريخ ، وفي وسعنا ان نستخرج من سفره الشعري الضخم وقائع صحيحة ، مجلوة كالمعدن النادر ، بصدق المشاهدة والمعاناة ، لانها وقائع شعب معمد بالدم . وأمة خاضت كفاحا عنيدا طويلا ، وما زالت على درب الكفاح الطويل تسير .

قال ماياكوفسكي : « التغييرات الثورية في حياة الشعب ، اشد من الحاجة الى الخبز ، واقوى من الظمأ الى الماء » والشعب ، في طلابه لهذه التغييرات ، يحتاج الى الكلمة التي هي قائدة للقوى البشرية، والى الكلمة الشعرية التي هي أركان الكلمة النثرية ، ويصبح الشاعر ، في هذه الحال ، واذا عرف كيف ينزل الشعر من السماء الى الارض ، قائدا في الجوقة السيمفونية التي عزفت كل مارشات الاندفاعات الثورية، ووضعت على فم الجائعين ، والمضطهدين ، والثائرين ، نفحة التفجر التي متحت كل ما في أعماقهم من نقمة ، وكل ما في صدورهم من شوق الى معانقة الشهادة وصولا الى التغيير المنشود .

الشاعر ، في هذه الحال ، هو الناطق الثوري ، باسم أركان الكلمة ، الى الفضاء الرحب الذي هو جمهورها ، الى الدنيا التي تضطرب بما عليها لان الزحف المقدس قد بدأ . ومن هنا نفهم ، قولة ماياكوفسكي: « أنا ممثل مطلق الصلاحية للشعر » ونرى الى الجواهري ، ممثلا

مطلق الصلاحية في ان يكون لسان أمتنا ، في احداثها المعاصرة كما كان المتنبي لسان امتنا في احداثها الماضيات .

لكن السؤال يبقى : اي شاعر ذاك الذي في وسعه ان يسفر للكلمة الى الثورة ؟ هنا تلعب الانتمائية دورها، لا بمعناها الوجودي ، بل المادي ، في معناها الاعم : الانتماء الفكري ، الذي يعطي للانتماء الشعبي حقيقته واصالته ، والذي ، في الزمان والمكان ، يتكفل بتجذير الاشياء في ارضها ، فتكون الجداول ، من بعد ، أشد توغلا في تربة الواقع،واثرى في تفجرها منها ، ويكون لها ان تدعي الرسوخ ، سنديانة جبارة لاتقتلعها عاصفة هوجاء ، ولا يكتسحها سيل اتي .

على هذا الاساس ، ليس لعبقرية ، مهما تعلقت بجدائل الشمس، ان ترتفع الى اعلى فاعلى ، اذا هي لم تعرف الانتماء لعصرها وبيئتها ، واذا لم يكن لها فكر هذا العصر وهذه البيئة ، لا في السكون ،والاستنقاع بل في التوثب والغليان ، في الحركة الابدية الازلية ، وما تعنيه من قدرة على التفاعل ، ومن طاقة على تحويل التفاعل الى فعل جديد ، ثم تفاعل جديد لفعل جديد ، في تماس دائم مع السيرورة ، ومواكبة لها ، ودفع لعجلتها ، والتقاط العناصر الحية النامية فيها ، ومتابعتها حياة ونموا ، وتخطيا لما اصبح في القديم ، وفي الملغى ، وفي المعيق ، الى ما هو في المنبثق ، والقائم ، والمساعف ، لتكون العبقرية ، في تغيرها الداخلي، عاملا في التغيير الخارجي ، الذي يرتد عليها تغييرا داخليا بدوره،يجعلها ابدا متجددة ، خلاقة ، متدفعة من معين الصيرورة الذي لا ينضب .

ولقد يكون الانتماء ناتجا عن تعلق بالشيء ، ثم يصير وعيا له ، فالانتماء الى الوطن يبدأ حنينا ، ويظل حنينا ، لكنه لايبقى هو ذاته، في بدائيته وسذاجته ، وخاصة حين لاناخذ الوطن بالمطلق ، وانما بالعلاقة الاجتماعية معه ، فيصير الوطن مجتمعا ، وتصبح قضية هذا

المجتمع هي قضية هذا الوطن ، وبذلك يكتسب الحنين بعدا جـديدا، باتجاه العمق ، وينتفي التجريد اكثر فاكثر ، ليصبح الوطـن مجتمعـا وشعبا ، اضافة الى كونه ارضا وبيتا وملعب صبا ، وتضرب جذور الانتماء ، على هذا النحو ، في رحابة قاعـدتها ، وتكـون لها مجـالات امتداد لاحد لهـا ، تبلغ معها مشارف القضايـا الكبـرى ، فتكـون العبقرية قضيتها ، فلسـفة وفنا ، وتكون للفلسـفة والفن قضيتهما،ويكون للمفكر والفنان في تعمق الوعي وشموليته ، صفه ، خندقه ، وجبهته ، وبذلك يبلغ الانتماء حد الموقف ، والالتزام ، وما يتطلبان من مفاداة لاحد لها .



هذه الايغالية في الانتماء ، نحو الارتقاء والتوثق ، وهـذا الارتباط بقضية ، والمناجزة في سبيلها ، هجوما ودفاعا ، وهذا الاستشراف الآتي، والوقوف مع انصاره ، قد كان مصدر تفتح وازدهار واشراق لعبقريات فلسفية وفنية كثيرة ، بينها ، وفي تاريخنا العربي خاصة ، عبقريات شعرية وفكرية ماتت دون قضيتها ولم تتراجع ، وكان موتها ، صلبـا وحرقا وشنقا ، اقله سجنا ونفيا وتشردا وجوعا ، الختام الذي منه تمجدت البداية ، فمل الذين ، في اعتناقهم لراي ، ومن خلاله ، اكدوا وعيهم التاريخي ، وقدرتهم على المجاهدة ، بالقلم والسيف ، في سبيل انتصار هذا الوعي انتصارا حاسما .

اذن ليس بدعا ، في تراثنا ، هذا المنحى ، انما هو قاعدة او يكاد ، صدر عنها شعراء اسماؤهم ماجدة في ديواننا الشعري، غير أن انتماءهم، الى العصر والبيئة والفكر المستقبلي ، ومجاهرتهم بكل ذلك ، ومنافحتهم دون ماجهروا به ، ووقوفهم في الصف او الخنـدق الـذي اختـاروه، وتعرضهم للاذى ، والسجن والاضطهاد ، والنفي ، والغربة ، قد كان،

لاسباب مختلفة ، اقل حدة ، واخف وطاة ، واهون مسلكا ، مما كانت الامور لدى شاعرنا العربي الكبير محمد مهدي الجواهري ، الذي انتمى مولدا الى النجف الاكرم ، وشب في بيئته العلمية والشعرية ، فلماخرج منها الى البيئة البغدادية ، كان وفيا للاولى ، في الخصائص التكوينية، من اطلاع واسع على الشعر العربي ، وحفظ لـه ، واخذ بقواعده، على انفتاح واجتهاد مستمرين ، متوازيين مع نزعة التطلع والتمرد التي غذاها في نفسه جنوح للخروج على السلفية لم يستطع والده ، على تشدده ، ان يوقفه ، او يعيد الطفل الى سيرة الاطفال من اترابه، الذين ينالون حظا من قواعد اللغة العربية ، ثم ينصرفون الى علوم الفقه والدين شانهم في ذلك شان النجفيين آباء عن اجداد .

لقد رفض الجواهري المألوف من السلوك والعادات السائدة في محيطه المحافظ ، وكان في رفضه هذا تقدميا عفويا ، فعل الاشياء دون وعي ، ليعود في التضوج فيفعلها بوعي كامل ، ذلك أن الصراع ضد العقلية القديمة ، ابوية كانت أم اقطاعية أم بورجوازية ، جزء رئيسي من التحول الاجتماعي . وقد وجد في النجف نفسه اوائل هذا القرن ، من تطلع الى الجديد ، وطلبه على حذر شديد ، فجاء الجواهري يطلبه علانية ويقول بـه علانية ايضا ، وهو بهذا ينتمي الى النجف بيتا ولغة وتراثا ، وفوق ذلك الى العراق وطنية ، والى العروبة محتدا ، والوطن العربي قومية ، والى الانسانية في نزوعها التحرري والثوري، والى الثورة العالمية ، من حيث هي فعل تغيير جوهري ، ونزوع الى التحرر والتقدم كليهما .



وهذا الانتماء الى الثورة العالمية ، نبع ، ثم تعزز ، من انتمائه الى الثورة في العراق ذاته ، فالفكر هنا ، كالفن ، اذا لم تكن لـه محليته، لا تكون له عالميته ، واذا كان منبت الجذور في الارض الام ، ظل منبت

الجذور في أرض الله الواسعة ، ولست أزعم أن الجواهري وعى هذه الحقيقة منذ البدء ، ولكنني أزعم أنه عمل بها منذ البدء ، فكان العراق في دمه ولحمه ونسغه جميعا ، وكانت العروبة في دمه ولحمه ونسغه جميعا ، ومن أجل ذلك ، وبسبب منه ، أدرك أن عليه أن يكون ثوريا عراقيا وعربيا وعالميا ، في آن ، فالاشياء ، في هذا الوجود ، الى ترابط ، الى اتحاد ، الى تحالف ، وفي النضال من اجل العراق ، والوطن العربي ، لابد من لحمة مع النضال في العالم لاجل الافكار ذاتها والاهداف ذاتها ، وضد استعمار هو واحد مهما تعدد ، وتخلف هو واحد مهما تبدى بوجوه او تقنع بأقنعة ، وفي هذا النضال ، في ناره ودخانه وحرائقه جميعا ، ألقى بنفسه ، واحيا الحياة لقضية العراق ، ولقضية العرب باعتبار قضية العراق جزءا منها ، ولقضية البشرية ، باعتبار القضية العربية جزءا لا يتجزأ منها أيضا ، لذلك علينا ان نفهم الجواهري فهما صحيحا ، صادقا ، عميقا ، حين يهتف :



أنا « العراق » لساني قلبه ... ودمي

فراته وكياني منه اشطار

وان نفهمه بالصحة والصدق والعمق نفسه ، حين يصرح لنا ، باعتزاز وكبرياء ، أنه من العراق الدامي ، في قراعه ضد الانكليز والرجعية ، وانه من الوطن العربي ، في قراعه الدامي ضد كل اشكال الاستعمار والرجعيات ، وانه عالميا ، ضد الامبريالية والرأسمالية ، هذين المنشأين لكل ما ابتلي به العالم من احتلال وعبودية وفقر وعسف ، وانه ضد هذين الشرين في القراع العالمي الدامي الدائر منذ مطلع هذا القرن وما قبله ، لذلك فهو ، الجواهري ، تعمد بالدم ، وآمن به فدية لا فدية مثلها ، ولا بديل عنها ، ولا وثوق أشد من الوثوق بها ، ونحن ، من الاطلاع على سيرة حياته ، وشعره ، ومواقفه ، نفهمه حين يهتف :

آمنت ايمـان الدمـاء بنفسها
فانـا الصبيغ بها صباح مسـاء

هو العراق ، لسانه وفراته ودمه وشعره ، وهو العروبة ، قلبا ووجها ويدا ، وهو الدماء ، ارجوانا تقطر من جراح المناضلين والشهداء والضحايا ، وهو المهابة اذ تراه ، والاسطورة العملاقـة ، والغريب الخارق في الاشياء ، وعلى وجهه يتشهى الق موهبته ، ومن كل ذرة في كيانه صوت صارخ : اني انا الشاعر ، انا البيداء التي منها الخيل والليل والمتنبي ، وانا الفارس الذي خيوله مجرات ، وقوافيه افلاك ، تدور بها نجوم ، وتدوي رعود ، وتتساقط نيازك ، وتتفتح زهـور ، وتشرق شموس ، وفيها البرق والريح والمطر .

هكذا ، العيش عنده معاناة ، والشاعرية معاناة ، ولحظة التفجر الشعري معاناة اكبر ، تصل حد الانخطاف ، وهو يحدثنا عن واحدة من تلـك اللحظـات المازومـة ، المشرقـة بتازمهـا ، كالغيـم يكـــون ضبابيا قبل ان تنقدح فيه شرارة البرق التي تخطف البصر . يقول عن تلك اللحظة ، التي ولدت فيهـا قصيدة رثائـه لشقيقه الشهيد « جعفر » الذي قتل برصاص السلطة وهو على الجسر بين الجماهير في الانتفاضة الكبرى علـى معاهدة بورتسموث : انه بعـد اقامة المأتـم والدفن في النجف ، « عدنا الى بغداد مباشرة لاقامة الفاتحة ، وهناك ، في جامع الحيدر خانه الفسيح ، الذي توافدت عليه مواكب الجماهير ، كما في النجف ، ومن فوق سطح الجامـع ، عبر مكبرات الصوت ، القيت بصوت متهدج شبه مختنق ، قصيدتي :

اتعلـم ام انت لا تعلـم     بان جراح الضحايا فـم

« وكان امر هذه القصيدة عجبا ، الا اعلم اني مررت بمثله ، فحتى قصيدة « ابي العلاء المعري » كانت شيئا آخر ، فهي وان كانت بنت

ليلتها ، الا ان التمخض بها كان طويلا ، وذلك مما يساعد على ولادتها بيسر ، لكن معاكسة الطبيعة ، في قصيدة الشهيد ، هي من اسرار الفن الاصيل . فقد كان علي ان القيها في عصر اليوم الثامن والاخير من ايام الفاتحة ، وقد أعلن عن ذلك ، وكانت الفترة الباقية لي هي فترة ما بين الظهر والعصر ، من اليوم نفسه ، وكنت ، منذ الصباح ، احس بتمزق داخلي ، من جراء حراجة موقفي وخطورة الموقف نفسه ، ولما لم يبق عندي تحمل اكثر ، اوصيت اقرب من كان الى جانبي في مجلس الفاتحة ، انينوب عني في تقبل تعازي الوافدين ، ودلفت الى بيتي القريب من الجامع ، الذي لاح لعيني كمقبرة تنتفض بكل ما فيها من رعب ووحشة وارهاب ، وفوقها تتصافق اجنحة غربان سود . اقتحمت غرفة مظلمة ، تعمدت الا أضيء المصباح فيها ، وعلى دمدمة مبهمة ، وضربة انفعال ممزق ، وخطوات متلاحقة في طول الغرفة وعرضها ، وبغير وعي ، وجدتني اصيح : « اتعلم ام انت لا تعلم » ، ثم توقفت ، واذا شبح مرعب يوحي لي « بأن جراح الضحايا فم » وذلك انني رأيت وانا في بهو المستشفى الذي نقل اليه الشهيد ، غب سقوطه على الجسر ، فوهة نكراء واسعة ، تتوسط ظهره مما يقابل الصدر . لقد رأيتها في المرآة الكبيرة ، وكانت تحدق كالفم ، والدم يرعف منها ، ولم يفعل الشبح الا ان اعاد الى مخيلتي ، في ومضة استرجاع ، تلك الصورة ، واذا بمطلع القصيدة يكتمل ، ثم تتابع فكانت الابيات في هذا الوقت القصير جدا » .



طبعا الشاعر ، هنا ، يعزو كل شيء الى التفجر الداخلي في وقته ، ولا اعارض ، لكنني أضيف انه يمكن صنع شيء شعري جديد ، شيء ملحمي ، في زمن محدد ، وقصير نسبيا ، شرط ان يكون ثمة احتياطي كبير من المخزون الشعري ، وقد كان الجواهري يملك مثل هذا المخزون الذي تحصل له ، قراءة وتجربة ، من حفظه القرآن وهو طفل ، وحفظه

اكثر ديوان الشعر العربي وهو فتى ، ثم من معايشته النجف عقلية وبيئة واندفاعا وطنيا ، وبغداد ، بل العراق كله ، غضبة على مستعمريه وصنائعهم ، ووثبة عليهم في كل منعطف تاريخي من سيرة هذا البلد العربي المناضل . أضف الى ذلك مشاركته بالكلمة والفعل ، في كل ما كان يجيش به الفرات من طوفان هو الصنو الماجد للطوفان الاكبر ، الذي تمناه المعري ليغسل الارض من ادرانها . وقد جاءت قصيدة الجواهري ، في رثاء اخيه جعفر ، تعبر لا عن غضبته وحدها ، ولا عن الم الخاص وحده ، بل عن غضبة الجماهير العراقية كلها ، والمها العام كله ، وهذا الارتقاء الى الكلية بتحقيق الخصوصية ، سنجده في كل شعره تقريبا . فهو كالنادرين ، وكالكبار من الشعراء الذين حققوا هذا الارتقاء ، وصعدوا ما هو خاص بهم ، الى ما هو عام في الشعب كله ، وبلغوا ، في لحظة توتر ، ان يمزجوا ذاتهم الابداعية بذات الشعب الملهم لهذا الابداع ، وان يتقمصوا صورة البحر اذ هو يطوي في خضمه مياه الانهار فلا يكون ، بعد ذلك ، تمايز في الزرقة العجيبة للكل الشامل .



وهذا التوتر النفسي ، عند تفجر كل قصيدة ، هذا القلق المعذب والملهم ، هذه الرهبة من ضيق الوقت ، ومن صعوبة الاستهلال الشعري ، هي الحالة الانخطافية التي كانت تبلغ عند دستويفسكي حد الصرع ، وهي التي ، عند شاعرنا ، تكاد تدانيها قبل ان يسيل المجرى المنبثق من ارض وعرة ، هي ارض المعاناة ، التي على انامل الشاعر من شوكها دم ، وفي ذاته منها حالة غليان ، وصفها بالدمدمة والهمهمة ، رغم انه ، لا ينتظر وحيا من اعلى ، بل تتمخض ذاته عن وحي يستند الى المشاهدة ، الى الرؤية الواقعية ، بعد ان انعكست في النفس وصدرت عنها ، رؤية فنية ، غير الاولى ، العيانية ، التي رآها ، او احسها ، او عاشها . ومن المؤكد ، وهذا ظاهر في امارات الوجه ، واختلاج الجلد ، ورفيف الشعر ،

ووميض العينين ، ان القلق يسكنه ، وانـه يتصاعد لحظة التفجـر الشعري ، حتى يبلغ درجة الانقصاف ، او يجـد مسيلا على اللســان يطا من منه .

ان الجواهري ، في رأيي ، ظاهرة شعرية قتلت العادية منذ شبوبها ، قتلتها بغير رحمة ، وبدون تردد ، فانتفت هذه العادية مفسحة المجـال لما هو خارق ، في التصرف ، ومواجهة الحياة ، والمغامرة المجنونـة ، والاندفاع ، عند الغضب ، الى الطرف الاخر من الموقف ، والتدفق الشعري ،والذاكرة العجيبة ، وحالة عدم الاستقرار ، والترحال الدائم، وهي ظاهرة وطنية قدر ما هي قومية ، وقومية قدر ما هي انسانية ، وتقدمية قدر ما هي ثورية ، وصاحبها على استعداد دائم للتضحية في سـبيل قيمها هذه ، ونادرة هي طارئات الوهن او الضعف ، ولعلها ان تكون الاستثناء الذي يثبت القاعدة .



ان العزم في المجرى السلوكي والشعري ، والانفة التي تقترب مـن المرض ، والقدرة على الاحتمال ، وفوق الشفاه ابتسامة كالتي كانت لصديقه عمر فاخوري كما وصفه هو نفسه ، والارتفاع على الشدائد عند مواجهتها ، والخوض في سوق المنايا ، دلالا كما عنترة ،متوفزا كما المتنبي . كل ذلك بعطيه ، في تاريخنا الشعري الحديث ، نرادة لم تكـن لغيره ، او لم تكن الا للمتنبي ، هذا الذي حفظ ديوانه كله وهو ابـن اعوام عشرة ، وتاثر به ، حبا واعجابا ومأثرة ، وقال عنه في مذكراته ، بعد ان استعرض شـعراء البلدان الحضارية الذيـن لا يريد ان يرقى اليهم ، لان لهم مجتمعاتهم وتراثهم ، قال : « لكنني ارقى الى مستوى فريد عجيب من بنية عربية ، ومجتمع عربي ، وتراث عربي ، ومع اختلاف الزمـن ، والعصر الـذي أعيشه ، فـان فارق المجتمعـات العربية ، والاسلامية ، التي بلغت ذروتها وعاشها المتنبي ، تصحح المعادلة » .

يضيف : « ما اشبه مولده بمولدي ، ومسقط راسه بمسقط راسي ، بل حتى شارعه بشارعي ، وطموحاته بطموحاتي ، ومضطربه في الحياة بمضطربي ، ومسكنه بمسكني ، وجبروته بجبروتي ، وهويه بهويي ، وشموخه بشموخي ، وضعفه بضعفي ، وقوته بقوتي ، ومسالكه في دروب الحياة الموعرة بمسالكي ، ما اشبهني به في ساعات صحوه المتفجرة بالقدرة الخلاقة على حسن اختيار المداخل الفريدة ، الى ساحة طموحاته ، بحسن اختياري لها في صحواتي القليلة والنادرة ، وفيظروفها السانحة ، حتى ليكاد كل من يعرفها – وانا في مقدمتهم – أن يصرخ عاليا : « لقد انتهى الجواهري من حيث ابتدأ » لكنني ، مثل المتنبي ، كنت ارميها بضربة قاضية ، ثم اظل اتسكع في دروب مظلمة ، مخيفة ، وانا التمس عبثا مدخلا جديدا الى مطامع اضعتها بمحض ارادتي ، ومحض عقلي ، ومحض تصرفي » .



الاعتراف سيد الادلة تقولون ؟ غير ان المطابقة ، بين الاعتراف والوقائع ، تعطي الاعتراف صفة المستمسك الذي لا يدحض ، وهذه حياة الجواهري ، وهذه اشعاره ، وفيها من الوقائع ما يعطي تشبيهه لنفسه قوة الشهادة التي لا تنقض . ولو ان في الوسع ، في امسية لا تتسع لاكثر من وقفة ، أن أحلل الحياة والشعر ، لكانت لنا من ذلك لوحة ناطقة، لوحة تقول ان هذا المنشد ، حين تسمعه ، لن تسأل نفسك من هو ، فرغم الف عام مر « ومن قلب الصحراء ، على تخوم الافق ، والمزاهر ايقاع جن ، يتقدم الذي يحمل في راحتيه « النار المتهبة » ومن حوله يضج الفضاء ، ايذانا ببعث المتنبي الجديد . فكما كان ذاك سجلا لدهره ، وتاريخا يستنطق التاريخ ، ويوقظه على الشفاه ، ويسيره حيا بين الناس ، كان الجواهري سجلا لكفاحنا ، وتاريخا لدنيانا ، وترجمانا عن ذات القرن الى القرون التي تليه .

وخصوصية الجواهري ، التي تتطلبها موهبته ، ويفرضها فارق الزمن ، انه ببيان بدوي النسج ، مجلجل اللفظ ، غني المفردات ، مطواع اللغة ، يهدر كانه السيل ،ويرق كانه الساقية ، ويشف عن رؤى ذات امداء وتهاويل ، وذات صخب وسكينة ، عبر كوى ومطلات على ماض عريض ومستقبل اعرض ، استطاع ان يصوغ اشواقنا صورا ، وتطلعاتنا دنى ، وان يعبر عن ادق واضخم ما في المشاعر ، دون ان يتخلف عن زمانه باصرة وبصيرة ، ودون ان يتنكب درب الجموع التي تقرع بايد مدماة ، باب قضيتنا المرصود منذ مطلع نهضتنا الحديثة .

ولقد اخذني ، وانا اواجه ديوان الجواهري ، ما ياخذ المرء من شعور وهو في سفح الجبل امام الجبل نفسه : اية ضخامة ، اي ارتفاع، واية رهبة وانت تحاول الاحاطة ، بل المقاربة ، او سبر الاعماق ، اذا اردت الا يكون دورك النظرة الخارجية ، التي تنزلق على السطح ، دون الغور ؟ وكيف العمل ، اذا كان علي ، في اكواب كالتي وصفها البحتري ، ان امتح البحر ، لابلغ قيعانه السحيقة ؟

ثم ما يكون من شأني ، وشأنكم ، اذا دخلنا هذه الغابة البكر ، الغابة الخضراء ، الكثيفة ، الرائعة ، التي لم يدخلها ، حتى الآن ، رائد ، لأن الآخرين ، مثلي امام الجبل ، تهيبوا الصعود ؟ قصارى الجهد ، إذن، ان الامس الحياة والشعر ملامسة ، وأدل على معالم فيهما بالاشارة او الإيماءة ، واولها ان الجواهري ، النجفي ، العربي ، يرقى إلى أسرة عريقة في العلم والادب والنسب ، فجده الشيخ محمد حسن ، صاحب كتاب « جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام » ، وجدته صيتة،المشهورة بقوة الشخصية ، واخواله واقرباؤه آل كاشف الغطاء وآل بحر العلوم ، وهي أسر ثلاث كانت سيدة النجف وسيدة الشعر في زمانها ، وقد رباه عبد الحسين وامه فاطمة ، تربية فيها كثير من الإعزاز والدلال ، لما ظهر

من مخايل الذكاء والنجابة عليه في سن مبكرة ، وكان ابوه يصحبه ، منذ كان طفلا ، إلى مجالسه الليلية ، وفيها الشعراء والعلماء وكبار رجال الفقة والدين ، لكن الجواهري الطفل تمرد على هذه المجالس ، وعلى الكتاتيب ، والمدارس ، واكتفى من العلم بحفظ القرآن وأخذ اللغة ، وقراءة الشعر ، ودخول مبارياته في لعبة المطاردة او التقفية « حتى صار ، كما يقول الدكتور علي جواد الطاهر ، مثلا واعجوبة في الحفظ في بلد الحفظ ، وتبارى الناس في امتحانه . ومع انهم يعرفون الحفظ جيدا ، ويعرفون الكتب جيدا ، لكن الجديد عليهم ان يتولى ذلك ابن عشر ،ويحقق ما لم يحققوا منه شيئاً ، قبله أو بعده ، في الأقران أو حتى في الأشياخ ، حتى بلغ من امره ، بعد رهان ، ان حفظ ٤٥٠ بيتاً من الشعر في ثماني ساعات . »

سطور اخرى في سيرة الحياة . . يقول الجواهري :



« بدأت محاولاتي لكتابة الشعر وانا في الرابعة عشرة من عمري ، وكان بعض اقربائي يأتيني بالجديد في الكتب مما يطبع في مصر » وعندما بدأ الانكليز يتقدمون نحو الكوت ، وتقدم العراقيون لصدهم ، كان والد الجواهري بين هؤلاء ، لكن الانكليز تغلبوا فعاد الاب الى النجف ليقضي نحبه قهرا ومرضا . أما الجواهري فقد التحق بالثورة ، وهو يافع ، وقام بكتابة الاعلانات في الدعوة الى الثورة ، ولصقها على ابرز ابواب الصحن العلوي ، وكان اول ما نشره ، قصيدتين في جريدة الاستقلال عام ١٩٢١ ، وكان عندئذ ابن ثمانية عشر عاما طبقا لما يرويه عن نفسه من انه ولد عام ١٩٠٣ ، وقد سار ، منذ نشر قصيدتيه ، في طريق الشعر الثوري ، وهاجر الى بغداد ، على امل ان يكون معلما ثانويا ، لكنه ، لسوء الحظ أو حسنه ،لايعين الا معلما ابتدائيا .

ويترشح للانتخابات النيابية ويفوز ، وكان في مقدوره ، بعد أن عمل في البلاط مدة ، أن يصبح وزيرا ، لكنه عاف النيابة والوزارة ، ووقف ضد الملك والوصي ونوري السعيد وكل الطغمة الحاكمة . وسأختصر ، في الدلالة على شعره الثوري ، بالعودة الى الديوان ، حيث نراه ينظم قصيدة اثر فوز حزب الوفد في مصر وتوليه الحكم عام ١٩٣٦ يقول فيها:

سر في جهادك يحتضنك لواء … نثرت عليه قلوبها الشهداء
ضوّى بـه علق النجيع كأنه … قبس ينار بـه الدجى ويضاء
من عهد زغلول يرف وتحته … لمكابدي وهج الوغى افياء

ولا يكتفي ، بالجهر بمعاداة الانكليز ، بل هو يعلن الانتماء الى الصداقة العربية السوفييتية . يرى منذ عام ١٩٤٣ ، أن الاتحاد السوفييتي هو صديق العرب وسندهم في نضالهم التحرري ، وأن انتصاره على الجيوش النازية هو انتصار للشعوب المستضعفة المغلوبة، فينظم قصيدة في تحية بطولة ستالينغراد يقول فيها :

نصبت الروح وهزتها لواء … وكسته واكتست منه الدماء
ومشت في زحمة الموت على … قدم لم تخش ميلا والتواء
اقسمت باسم عظيم كرمت … باسمه ان لا تهين العظماء

واذا كان قد تبدى ، منذ نشأته ، قلقا متمردا ، فقد تبدى ، منذ يفاعته ، أبيا ، غضوبا ، عاصفا ، عنيفا الى حد أنه يطلب المفاداة كأمنية. وهو يقول ، في تصريح لمجلة المثقف العربي ، عام ١٩٧١ : « أنا في حقيقتي أكره العنف ، وأشعر احيانا أن عنفي في غير محله فأشجب نفسي ،لكنني لم استطع الا ان أكون كذلك . انا مثل بطل بلزاك في رواية « الـزوج الضائع » حسن التفكير سيء التصرف ، وحين قرأت الرواية قلت هـذا أنا » .

ولن ناخذ هذا التصريح كمسلمة ، ففي الجواهري ميل الى القسوة على نفسه ، وبه معاداة لها ، كأنه في خصام معها لانها كانت في خصام مع الدنيا ، وقد اتعبه كل ذلك ، وارهقه ، وجاءت خيانة العمر ، بالنسبة لزوجه ام فرات ، فرثاها كانما يرثي حاله ، وشف ، في ساعة الحزن ، عن تلك المشاعر الرقيقة التي يحجبها عن الناس ، فعل المتنبي وهو يناجي ضعفه في الازمات ، ويعتب على الدهر عتبا شديدا :

**في ذمة الله ما القى وما اجد — اهذه صخرة ام هذه كبد ؟**
**عزت دموعي لو لم تبعثي شجنا — رجعت منه لحر الدمع ابترد**
**خلعت ثوب اصطبار كان يسترني — وبان كذب ادعائي انني جلد**
**بكيت حتى بكى من ليس يعرفني — ونحت حتى حكاني طائر غرد**
**كما تفجر عينا ثرة حجر — قاس تفجر دمعاً قلبي الصلد**



الجبل ، هنا ، يستمع الينبوع ان يتفجر زلالا من خاصرته . المخزون من الماء ، في مرجل الصدر يريد أن يتنفس . ويمثل هذا الغناء الحزين يمضي في قصيدته الطويلة ، حتى لتخال ان النار ، في الجذوة ، قد همدت ، وانها ترمدت وانتهى الامر ، لكنه ، وهو يعيش هموم الوطن ، والشعب ، والمال ، وفوقها هم الاحتلال الرازح على صدر العراق ، ينتفض ، ما ان يمس الوطن والشعب اذى ، ومن جديد ، عام ١٩٤٦ ، تحرك عليه السلطة دعوى ، بتهمة التحريض . ذلك أن ابا الاحرار العراقيين ، محمد جعفر أبو التمن ، يموت فجاة ، فيجزع الناس ، ويجزع الشاعر ، وفي الحفل الاربعيني الكبير ، يظهر الجواهري على المنبر ، ويرتجف الحكام في بغداد :

**طالت ، ولو قصرت يد الاعمار — لرمت سواك عظمت من مختار**
**وترنح الاحرار يؤذن بعضهم — بعضا بفقدهم ابا الاحرار**

خلت المحافل من علاك واوحشت ... من بعد وجهك ندوة السمار
قسماً بيومك والفرات الجاري ... والثورة الحمراء والثوار
والارض بالدم ترتوي عن دمنة ... وتمجه عن روضة معطار
والخيل تزحف لم تدع لمغيرها ... جثث تغطي الارض اي مغار
قسماً بتلك العاطفات ولم تكن ... لي قبلها من حلفة بالنار
ان الذين عهدتهم حطب الوغى ... لولاهم لم تشتعل باوار
ما ان تزال حقوقهم كذويهم ... في القفر سارحة مع الابقار

* * *

ايه شباب الرافدين ومن بهم ... يرجو العراق تبلج الاسحار
لا تيأسوا ان لم يلح من ليلة ... فجر ، ولم تؤذن بضوء نهار
لا بد ان يشب الزمان ، وينثني ... حكم الطغاة مقلم الاظفار



* * *

ولم يكن حكم الطغاة بعاجز عن قتل الجواهري ، لكن شعبية الشاعر ترهبه . انك ، في العراق ، اذا قلت الجواهري قلت الشعب ، وقد شهد الذين ، في مؤتمر الادباء العرب عام ١٩٦٩ ، يوم وصل الجواهري ، في مهرجان الشعر ، الى البصرة ، كيف اقبلت جماهيرها ، بمئات الالوف ، لسماعه ، حتى لم تتسع الجامعة ، فكان ان اندفعت الجماهير وتحطم الزجاج وكاد البناء يتقوض .

لكن الطغاة لاحقوا الجواهري ، بالدعاوى ، والتوقيفات ، والسجون، والاغراءات ، وأوقفوا الجرائد التي كان يصدرها ، ورموه بالفقر والاملاق ، حتى بلغ به الامر ، كما يحدثنا في مذكراته المخطوطة ، ان نام هو وعائلته على الطوى ، بعد ان باع كل ما يملك حتى سماور الشاي،

وهذا يؤكد ، مرة اخرى ، ان من يرفض الاحتواء ، يصعب على أي سلطة ان تحتويه ، ومن يعلو على الشدة ، تقف الشدة دونه خاسئة ، وينتصر ، ثم لا يخاف ان يخفق من جديد ، فالكفاح انتصار ثم هزيمة ثم انتصار حتى يكون النصر الاخير .

وكذلك كانت حياة الجواهري ، وكذلك كانت حياة الشعب العراقي ، الذي قام بانتفاضته الثورية الكبرى ، عام ١٩٤٨ ، ضد معاهدة بورتسموث ، فاضطر حكومة جبر الى الغائها والاستقالة امام غضبته ، وهو يقدم الضحايا قرابين ، وبينها الشهيد جعفر الجواهري ، شقيق الشاعر ، الذي يسقط في معركة الجسر الكبرى ، ويرثيه الجواهري ، في اليوم الثامن للفاتحة ، من فوق سطح جامع الحيدر خانه ببغداد كما ذكرت آنفاً .

اتعلم ام انت لا تعلم ... بأن جراح الضحايا فم
يصيح على المدقعين الجياع ... اريقوا دماءكم تطعموا

* * *

اتعلم ان رقاب الطغاة ... اثقلها الغنم والمأثم
وان بطون العتاة التي ... من السحت تهضم ما تهضم
وان البغي الذي يدعي ... من المجد ما لم تحز مريم
ستنهد ان فار هذا الدم ... وصوّت هذا الفم الاعجم

* * *

اتعلم ان جراح الشهيد ... تظل عن الثار تستفهم
فقل للمقيم على ذلّه ... هجيناً يسخّر او يلجم
تقحم ، لعنت ، ازيز الرصاص ... وجرب من الحظ ما يقسم
وخضها كما خاضها الاسبقون ... وثنّ بما افتتح الاقدم

فاما الى حيث تبنو الحياة ... لعينيك مكرمة تغنم
واما الى جدث لم يكن ... ليفضله بيتك المظلم

* * *

يقولون من هم اولاء الرعاع ... فافهمهم بدم من هم
وافهمهم بدم انهم ... عبيدك ، ان تدعهم يخدموا
وانك اشرف من خيرهم ... وكعبك من خده اكرم

وتتنمر السلطة . لكنها ، في أعقاب الانتفاضة ، لا تستطيع شيئا ، فتبلع حقدها وتنتظر ، والجواهري ، الذي يمضغ حقده ، هو الاخر ينتظر ، ويكون عام ١٩٤٩ ، ويقام الحفل التكريمي للدكتور هاشم الوتري ، عميد كلية الطب ، ويدعى الجواهري للمشاركة في التكريم . يقول : كان الجو السياسي محتدما ، وكنت أشعر ان الواجب يقضي بان أحدد موقفي . كان شيء يدفع الى الحدية : الجو السياسي ، المناسبة ، شخص نوري السعيد ، شخص الجواهري ، كنت موطنا نفلي على الموت . واتصلوا بي هاتفيا ، فتظاهرت بالرفض ، فألحوا ، فاصررت ، وفي حقيقة الامر كنت أهلل للطلب ، كنت أرقص وراء الهاتف ، ولما لم أدع لهم مجالا للتنصل من الدعوة ، عرضت مطبعتي للبيع ، لادخر ثمنها للعائلة ضمانا وتحسبا ، وجاء اخ كريم يقرضني الثمن ، فرفضت الا الرهن ، وبدات أنظم القصيدة .. في الليل ، على سطح الدار ، كنت منبطحا على حصير ، وكنت أحدو ، كما هي عادتي ، وقبل الموعد ، اعطيت زوجتي ام نجاح النقود ، وسفرتها مع العائلة الى النجف ، وهيأت ما يلزم لما قد يقع . وفي الحفل ، امام جمهور كبير جدا ، وفي مكان احتشد فيه الشباب احتشادا ، بدات الالقاء :

مجدت فيك مشاعرا ومواهبا ... وقضيت فرضا للنوابغ واجبا
جازتك عن تعب الفؤاد فلم يكن ... تعب الدماغ يهم شهما ناصبا
ومضت تحرر الف الف مقالة ... في كيف يحترمون جيلا واثبا

في حين ترهق بالتعنت شاعرا     يهدي مواطنه ، وتزهق كاتبا
« التيمسيون » الذين تناهبوا     هذي البلاد حبائباً واقاربا
والمغدقون على «البياض» نعيمهم     والخالعون على « السواد » زرائبا
والحاضنون الخائنين بلادهم     حضن الطيور الرائمات زواغبا
يستصرخون على الشعوب لصوصها     في حين يحتجزون لصاً ساربا

* * *

حدث عميد الدار كيف تبدلت     بؤراً ، قباب كن امس محاربا
كيف استحال المجد عاراً يتقى     والمكرمات من الرجال معايبا
ولم استباح «الوغد» حرمة من سقى     هذي الديار دماً زكياً ساربا
ولقد رأى المستعمرون فرائساً     منا ، وألفوا كلب صيد سائبا !
فتعهدوه ، فراح طوع بنانهم     يبرون انيابا له ومخالبا



* * *

ماذا يضر الجوع ؟ مجد شامخ     اني اظل مع الرعية ساغبا
اني اظل مع الرعية مرهقا     اني اظل مع الرعية لاغبا
يتبجحون بأن موجاً طاغياً     سدوا عليه منافذاً ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي     ابداً تجوب مشارقاً ومغاربا
تستل من اظفارهم وتحط من     اقدارهم ، وتثل مجداً كاذبا
انا حتفهم ألج البيوت عليهم     اغري الوليد بشتمهم والحاجبا
خسئوا : فلم تزل الرجولة حرة     تأبى لها غير الأماثل خاطبا

ولم يمت الجواهري كما توقع . موجة الانتفاضة مازالت قادرة على حمله الى شاطىء لا تصله رصاصة المجرم ، لكن القصيدة تقع عليه

كالصاعقة . يقول الجواهري : ان احداً من الحاضرين لم يستعد بيتاً واحدا لفرط الرهبة ، اما الوتري فكان يتلفت حوله مستغربا او كالمستغرب ، خائفا او كالخائف ، متنصلا او كالمتنصل ، واما انا فقد مضيت في الالقاء حتى النهاية ، وبعد أن اكملت مزقت أوراقي وذريتها امام الجمهور . ثم غادرت المكان سيراً على الاقدام الى المطبعة . ومر يوم وثالث ولم يأخذني احد ، وفي صباح اليوم الرابع جاؤوني ففتشوا المطبعة بحثا عن القصيدة فلم يجدوها ، ثم اعتقلوني ومكثت في الاعتقال شهراً واحداً ، واطلق سراحي بمناسبة العيد . وخلال توقيفي في بناية مديرية التحقيقات آنذاك ، زارني فريق من الشباب ، ومعهم القصاصات الصغيرة من القصيدة « المذراة » وقد جمعوها من حديقة المسبح الذي اقيمت فيه الحفلة ، والصقوا بعضها بالبعض الاخر ، كي اصحح تطابقها ، فكانت مطبقة ، إلا شطرا واحدا منها اكملته لهم ، وهربت القصيدة فنشرت في لبنان أولا .



ويأتي عام ١٩٥٠ ، والشاعر موكل بسجون العراق يذرعها ، وتتاح له الفرصة لان يخرج منه ، بناء على دعوة لجنة تأبين زعيم طرابلس الكبير المرحوم عبد الحميد كرامي ، وكان من اعضاء اللجنة رياض الصلح ، رئيس الوزراء المستقيل ، وحسين العويني ، رئيس الوزراء ، ولم تستطع السلطة المراقبة منعه من الخروج ، لكن لبنان ، وهذه سلطته ، منعه من الاقامة ، إثر إلقاء القصيدة ، بل حاول رجال الأمن ايقافه عن الالقاء ، ثم اعتقل بعد القصيدة ، ووضع خارج الاراضي اللبنانية . أيها الشاعر الذي تتقاذفك بلادك العربية ، انت في القلب من الشعب العربي ، لكن الشعب ، وأأسفاه ، لم يكن قادراً على دفع أذى السلطات العربية عنك ، لانك ، انت ، كنت لسانه في فضحها وتعريتها ، وكان عليك ، أن تتلقى ، عنه ، السيوف بصدرك وقد فعلت . المجد لآلامك ، والنصال التي تكسرت فوق جسدك المثخن بالجراح .

إن قصيدة عبد الحميد كرامي ، كانت تخاطب كل الحكام العرب، وكانت جهد صاحبها ، كما كان الشأن ، وكما سيظل دائماً ، في الكفاح القومي ، وكانت هجومية ، ومنذ مطلعها ، ونشرتها الصحف العربية ، واعادت نشرها ، وحفظها الناس في كل مكان :

باق واعمار الطغاة قصار     من سفر مجدك عاطر موار
رف الضمير عليه فهو منور     طهراً كما يتفتح النوار

★ ★ ★

عبد الحميد وكل مجد كاذب     إن لم يصن للشعب فيه ذمار
والمجد ان تهدي حياتك كلها     للناس لا بَنوم ولا إقتصار
والمجد ان يحميك مجدك وحده     في الناس لا شرط ولا انصار
والمجد إشعاع الضمير لضوئه     تهفو القلوب ، وتشخص الأبصار
والمجد جبار على اعتابه     تهوي الرؤوس ويسقط الجبار



★ ★ ★

عبد الحميد وما تزال كعهدها     شعب يذل وامة تنهار
ومسلطون على الشعوب برغمها     السوط يدفع عنهم والنار
وصحافة صفر الضمير كانها     سلع تباع وتشترى وتعار
قدر اناخ على البلاد بكلكل     فنبابه متن وذلّ فقار
وغمامة سوداء ران جِرانها     عنتاً فلا غيث ولا إصحار

★ ★ ★

لبنان نجوى مرة وسِرار     إنا بحكم بلائنا سمار
ماذا يراد بنا واين يسار     والليل داج والطريق عثار

اعقـاب لبنـان تدنسـي وكـره · للاجنبـي قواعـد ومَـسـار ؟
أو بحـره نبـع الفخـار يشـقه · في كـل يـوم منهـم بحـسار ؟
ما أشبه التاريخ ، دامي جرحنا · كجـروحكـم باكفنـا نقـتـار

☆ ☆ ☆

هكذا كانت حال لبنان ، عام ١٩٥٠ ، وهي كذلك ، ونحن في عام ١٩٨٤ ، والحال تزداد سوءا ، افليس الشعر ، وهو روح نبوءة ، خليقا ان يستشف الآتي ، وان يدل عليه ، وعلى خطره ، بمثل هذا الصدق الذي لا يشبهه ، في جهارته ، سوى صوت بوشكين ، يوم صرخ بالقياصرة «انني اريد ان أغني للحرية ، ان أفضح الشر الجاثم فوق الرعوش ، فيا أبناء الحظ الاعمى ، يا طغاة العالم ، ارتعدوا » . وهتف بالشاعر : « تمرد ايها النبي ، تمعن واصغ ، كن ارادتي ، واذ تجوب البحر والارض ، الهب قلوب الناس بالكلمة » .

والهب الجواهري قلوب الناس بالكلمة ، كلما سمع ، وهو طفل ، نداء بوشكين فنهض له ، واذا لم يقتل في سجن ، او مبارزة مثل بوشكين ، فانه دفع مهر الحرية غاليا ، ومن ثمانين عاما عاشها ، امضى ما يقارب ثلاثين عاما في الغربة والمنفى . وقد سمعنا نحن صوت الجواهري ، يوم جاء دمشق ، عام ١٩٥٦ ، للمشاركة في تأبين شهيد سورية عدنان المالكي ، والقى قصيدته المشهورة :

خلفت غاشية الخنـوع ورائي · واتيت اقبس جمرة الشـهـداء

ويوم القى ، في ذكرى الشهيد الثانية ، قصيدته :

ترنحت من شـكاة بصداه الدار · وهب بالغضب الخلاق إعصار

وكان ، قبل ذلك ، عام ١٩٤٤ في سورية ، ممثلا للعراق في مهرجان ذكرى ابي العلاء ، والقى قصيدته بحضور الدكتور طه حسين الذي قال : « هذه جوهرة الجواهري » .

وفيها يقول :

قف بالمعرة وامسح خدها التريا ... واستوح من طوق الدنيا بما وهبا
واستوح من طيب الدنيا بحكمته ... ومن على جرحها من روحه سكبا

* * *

على الحصير .. وكوز الماء يرفده ... وذهنه .. ورفوف تحمل الكتبا
اقام بالضجة الدنيا واقعدها ... شيخ اطل عليها مشفقا حدبا

* * *

لثورة الفكر تاريخ يحدثنا ... بان الف مسيح دونها صلبا

* * *

لكن بي جنفا عن فهم فلسفة ... تقضي بان البرايا صنفت رتبا
وان من حكمة ان يجتني الرطبا ... فرد بجهد الوف تعلك الكربا



وتدور الايام ، وتقوم الثورة في العراق ، ويهلل لها الجواهري ، لكن عبد الكريم قاسم ينقلب على الثوار ، وتدبر مؤامرة للقضاء على الجواهري ، فيخرج بذريعة المشاركة في مهرجان الاخطل الصغير ، ويقيم في براغ لاجئا ، ويعود في أواخر الستينات ، ثم لا تلبث يد البطش أن ترعف اناملها سما قمعيا ، فيخرج من جديد ، ويأتي دمشق ، وينشدها قصيدته المعروفة ، ويرى ، بحس الشاعر ، أن سورية وحدها ، والرئيس حافظ الاسد وحده ، من يدفع عن الوطن ، والعروبة ، ويحضن الفكر خلاقا ، لذلك يؤثره بحبه صادقا ، ويمدحه صادقا أيضا ، ويحل بيننا الآن ، وهو العزيز ، في الشام التي قال فيها في ذكرى عدنان المالكي الثانية:

ويا ربى الشام لا جافتك ناضحة ... باللطف تندى عشيات وابكار
ماذا يحدث لو انطقت صامته ... عن الحضارات رمل منك موار

في الجاهلية اذواء ، وفي غدها مهاجرون على الوثقى وانصار
وما عسى عن ضمير اوميا منه لدولة الشعر تروى فيك اسفار
إذ اللؤابة من غسان تنضحها يوم السباسب بالاطياب اطيار
والعيش في ليل داريا يرن به للبحتري بما غناه مزمار
وإذ ابو الطيب «الشريد في حلب» نجم تضاء به الافلاك سيار

* * *

مشت بمغناك اعراس الربيع ولم
يحضن عروسا كارض الشام آذار
أبدت بما وهبته الارض زخرفها
وازينت منه انجاد واغوار
وانشق حتى عمود الصخر وافترعت
حتى الجلاميد بالاغصان اشجار
تباركت « غوطة » شدتك خضرتها
كما يشد الضلوع العشر زنار
وقحست هامة من قاسيون بها
تعلقت من عيون الزهر انظار
مجلبب بشفيف الغيم تصبغه
مما يلون حالات واطوار
حتى إذا خالطته الشمس شق بها
عنه القميص ، وحلت منه أزرار

* * *

افرغت حسنك في نفسي وفي خلدي
وإنما الحسن احساس وابصار
ورحت عبر القرون الخاليات به
تهزني منك بالاحجار احجار ..
دمشق لي في ربـاك الخضر جمهرة
هم لي الاهل والجيران والدار
احببتهم واحبوني كما امتزجت
فيما تجاوب انغام واوتار

هذا هو الجواهري ، عملاق الشعر الكلاسيكي العربي ، بل آخر الكلاسيكيين العرب ، واوفرهم شاعرية ، ومعاناة ، وقدرة على تطويع العمود الشعري ، كي يحمل ، ويحلق ، مضامين العصر ، في صياغة عربية آسرة ، تثبت ان الموهبة ، في النتيجة ، هي التي تعطي الشعر ان يكون شعرا ، مع المحافظة على الوزن الذي هو اساسه .



لقد كرس حياته لقول الحقيقة ، والدفاع عنها ، والهتاف بها ، رغم انها كانت قمينة ، في كل مرة ، ان تكلفه غاليا ، بل اغلى‌ما لديه ، وهوالروح ، وفي قوله الحقيقة كان جميلا ، والجميل ، قولة بوالو في كتابه « فن الشعر » هو الحقيقي ، الحقيقي ولا شيء آخر .

واذا كان قد كرس شعره لتمجيد الوطن الكائن ، فهو ، في رؤيته المستقبلية ، قد مجد ، ثالثا ، الوطن الذي سيكون ، ومن هنا استحقاقه ، وعظمته ، وعطاؤه الكبير .

ايها الشاعر ، يا شراعا من دجلة ، لتكن مباركة رحلتك الشعرية ، فامخر بنا العباب ، وتقبل منا باقة زهر ، هي التحية لمرور مركبك في شواطئنا الجميلة .

# ملف المعرفة

## ميخائيل باختين
والنقد المعاصر

## مطالعة في فكر باختين النقدي:
قسم أول قسم ثانٍ

ترجمة: د. زهير ياسين الشليه

## المشترك بين البشر:
## أحد مكونات الفكر
## لدى ميخائيل باختين

بقلم: تود وروف

ترجمة: محمد وليد بوعليبه

## حول منهجية
## علم الأدب

بقلم: باختين

ترجمة: د. زهير ياسين الشليه

## الكلمة
## في الرواية
بقلم: باختين

ترجمة: يوسف حلاق

# مطالعة في فكر باختين النقدي :

## قسم أول

د. زهير ياسين الشليبة

اصبح اسم العالم السوفييتي الكبير م. م. باختين من الاعلام المعروفة لحركة النقد العربي المعاصر، فكثيراً ما يورد بعض النقاد العرب اسمه ولكننا ومع الاسف الشديد لا نطلع في مقالاتهم على آرائه الاساسية. والسبب واضح ولا يحتاج الى اية تبريرات ، ذلك ان باختين غير مترجم الى اللغة العربية ، وجرى الاطلاع على بعض ابحاثه ( قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي )(*) باللغة الفرنسية . فضلا عن ان لغة باختين تتميز عن لغة الباحثين الآخرين بصعوبتها بسبب تنوع واصالة وتشابك وعمق افكاره . وتصعب على القراء وحتى الاختصاصيين الذين يقراون ابحاثه بلغته القومية ( اللغة الروسية ) الكثير من المقاطع . فكرنا ان نقدم هذه المقالة الموجزة والاستعراضية ، بمعنى انها تستعرض اهم ابحاث باختين .

اننا نعتقد ان مثل هذه المعلومات الاولية عن فكر باختين ومنطلقاته النقدية يجب ان تأخذ شكل البحث العلمي الدقيق الكامل في المستقبل . وهذا من شانه ان يوفر الوقت ويجنب الباحث اللجوء الى ترجمة اعمال باختين . الا ان هذا لا يعني انتفاء ضرورة ترجمة بعض البحوث الهامة جدا . ونحن نرى أن طريقة تلخيص واستعراض مثل هذه الابحاث دون تدخل هي أفضل بكثير من الترجمة الكاملة . في الحقيقة اننا استفدنا كثيرا من تجربة المستشرق السوفييتي الكبير الراحل كراتشكوفسكي في هذا المجال وخاصة في تعريفه القارىء السوفييتي وطلبة المعاهد الاستشراقية بآراء هذا الباحث العربي أو ذاك دون اللجوء الى ترجمة مقالاتهم ترجمة كاملة .

**معلومات اوليه عن حياة باختين(*) :**

ولد ميخائيل ميخايلوفيتج باختين بتاريخ ١٧ ــ ١١ ــ ١٨٩٥ في مدينة اريول وتوفي في موسكو عام ١٩٧٥ . انهى دراسته في كلية الآداب



(*) استقينا هذه المعلومات عن سيرة حياة م. م. باختين من خلال متابعتنا الشخصية لكل اعماله ودور النشر التي أصدرتها ، اضافة الى المعلومات البسيطة للغاية في الانسكلوبيديا الادبية .

ونشير هنا بالمناسبة الى عدم صحة ما يطرحه بعض النقاد العرب من ان باختين كان يعاني من الاضطهاد في زمن ستالين اذ ان باختين لم يتعرض في حياته الى أي نوع من الاضطهاد ، واذا أردنا الحقيقة فان باختين نفسه لم يشارك ولم يقم بمهمات سياسية أو اجتماعية ، اضافة الى أن الفكر النقدي الباختيني لا يشكل علامة بارزة في علم الادب السوفييتي الرسمي ، ونقصد به الواقعية الاشتراكية ، ومع ذلك نشر مقالاته في مختلف السنوات .

انظر : الانسكلوبيديا الادبية الموجزة . موسكو ١٩٦٢ ج ١ ص ٤٧٧ ، مقدمة لاعمال تولستوي الدرامية . ج ١١ من الاعمال الكاملة لـ ل. ن. تولستوي موسكو ــ لينينغراد ١٩٣٠ ص ٣ ــ ١٠ ، ومقدمة لرواية « البعث » . ج ١٣ من الاعمال الكاملة ص ٩ ــ ٣٠ ، أخيرا فان باختين دافع عن اطروحته « رابليه في تاريخ الواقعية » في معهد الادب العالمي /أكاديمية العلوم السوفييتية عام ١٩٤٠ . موسكو .

بجامعة بطرس بورج ( لينينغراد حاليا ) عام ١٩١٨ وسافر الى مدينة نيفيل ( حاليا تسمى مقاطعة فيليكو لوكسكايا ) ونشر هناك مقالة « الفن والمسؤولية »(١) في كتاب ضم مجموعة مقالات تحت عنوان « يوم الفن ». ولقد عاش باختين في هذه المدينة لفترة قصيرة ( ١٩١٨ — ١٩٢٠ ) حيث سافر في نهاية عام ١٩٢٠ الى مدينة فيتيبسك التي استقر بهـا حتى عام ١٩٢٤ .

اصدر في عام ١٩٢٩ كتابه الشهير « قضايا ابداع دوستويفسكي »(٢) الذي جلب لباختين شهرة كبيرة لا في الاتحاد السوفييتي فحسب بل وفي الخارج . ومن الجدير بالذكر أن لوناتشارسكي(٣) هو أول من كتب عن هذا البحث مقالة صغيرة قيم فيها تقييما عاليا التحليل الدقيق والعميق الذي قام به باختين لاعمال دوستييفسكي ( سنتحدث فيما بعد بالتفصيل عن هذا الكتاب والابحاث الاخرى في نفس هذه المقالة ) .

ثم دافع في موسكو عام ١٩٤٠ عن اطروحته الموسومة « رابليه في تاريخ الواقعية » في معهد الادب العالمي التابع لاكاديمية العلوم السوفييتية وكتب بعض البحوث والمقالات التي لم تجد كلها طريقها للنشر ونشر قسما منها باسم مستعار ( ف. ن. فولوشينوف )(٥) .

وعمل منذ عام ١٩٥٧ حتى فترة متأخرة من حياته كرئيس لقسم الادب في جامعة موردافيا الحكومية في مدينة سرانسك . وعاش قبل وفاته بفترة قصيرة في ضواحي موسكو واعد بعض البحوث للنشر .

في الستينات استطاع باختين نشر كتابه عن رابليه المأخوذ من نفس الاطروحة : وأعاد طبع كتابه عن أعمال دوستويفسكي بعنوان آخر ، ونشر العديد من مقالاته في المجلات الادبية السوفييتية . الا ان الاهتمام الكبير بأعمال باختين بدأ عام ١٩٧٥ حيث اصدرت دار النشر السوفييتية المعروفة « خودوشستفنا ياليتراتورا » ( الادب الفني ) كتابا كبيرا ضم اهم ابحاثه(٦) . ثم بادرت دار « ايسكوستفو » ( الفن ) باصدار كتاب

آخر ضم دراسات الباحث الاخرى بما فيها المقالات غير المنشورة سابقا بل والتي لم يتمكن الكاتب في حياته ان يعدها للنشر ولهذا بقيت الكثير منها ناقصة(٧) .

وسنتطرق في بحثنا هذا الى مضامين أهم المقالات لاحسب تاريخ نشرها او كتابتها بل حسب تسلسلها في كتابيه الاخيرين الذين اشرنا اليهما أعلاه .

**قضايا الادب وعلم الجمال . موسكو ١٩٧٥ :**

يضم هذا الكتاب مقالات وبحوث كتبها باختين في فترات مختلفة . وهو آخر نشاط علمي قام به باختين ، فقد اعد بنفسه المقالات وتسلسلها للنشر في الكتاب .



وكما سبق وان ذكرنا بان مقالات هذا الكتاب الفت في فترات مختلفة فان مقالة « مسالة المضمون والشكل في الابداع الفني » مثلا والتي افتتح بها الباحث كتابه الفها عام ١٩٢٤ لنشرها في مجلة «روسكي سوفريمينيك» / الروسي المعاصر / بطلب من هيئة التحرير التي كان يعمل بها مكسيم غوركي آنذاك . الا ان المجلة اغلقت في ذلك الحين فبقيت المقالة في ارشيف الكاتب الشخصي ثم نشر قسم منها ضمن مجموعة البحوث النقدية الادبية التي يصدرها معهد الادب العالمي التابع لاكاديمية العلوم السوفييتية على شكل كتاب دوري تحت عنوان « كونتيكست »(٨) . ولا بد لنا من الاشارة الى ان باختين كتب هذا البحث في مرحلة زمنية شهدت نقاشا حادا حول بعض المسائل المنهجية العامة في علم الادب السوفييتي . وقد قمنا بترجمة القسم المنشور منها في « كونتيكست » الى اللغة العربية وستأخذ طريقها للنشر . ولهذا بالذات سنقدم لمحة مختصرة عن هذه المقالة فحسب .

تعتبر المقالة كمداخلة هامة وفريدة من نوعها في الحوار الذي دار عن المنطلقات النقدية ، الا انها لم تشارك في اغناء الحوار بسبب بقائها بعيدة

عن النشر . ان مطالعة المقالة تساعد القارىء على تكوين صورة عن الحياة النقدية الادبية في روسيا السوفيتية آنذاك . لقد عالج باختين مسألة الوحدة بين الشكل والمضمون من وجهة نظر علمية مستقلة وخاصة به لوحده وانتقد بها انتقادا شديدا المنطلقات الادبية التي اعتمد عليها الشكليون . يقول باختين في مقدمته لهذا البحث : « ان المقالة الحالية هي محاولة لتحليل اهم مفاهيم ومسائل نظرية الادب تحليلا منهجيا على اساس نظام علم الجمال العام ... ان ما يهمنا في الدرجة الاولى هو القيمة النظامية لاهم المفاهيم والمقولات النقدية »(٩) . ولم يتطرق في هذه المقالة الى الاعمال النقدية ذات الطابع التاريخي والاخباري لانه « لا يرى ضرورة لذلك في البحوث التي تضع امامها هدفا محددا كمعالجة الفرضيات والادلة النظرية فقط » ولم يذكر المصادر التي استخدمها في بحثه لانها ليست « ضرورية لا للقارىء العادي او للاختصاصي » على حد تعبيره(١٠) . ونحن نذكر مثل هذه الملاحظات لغرض وصف طريقة عمل باختين التي تعكس بالتالي شخصيته كباحث اصيل Oregenal كما يسمونه السوفييت . وهم يصفونه بهذا الشكل تمييزا له عن منظري الادب الاكاديميين الاخرين الذين يولون اهمية كبيرة الى الطريقة الاكاديمية في اخراج والتحرير والتصنيف وتحليل افكارهم ووجهات نظر الآخرين . وهم في اكثر الحالات يخشون « المغامرة » النظرية على حد تعبير باختين في احدى اللقاءات الصحفية .

اما المقالات الاخرى فهي : «اشكال الزمان والهرونوتوب * »، «الكلمة في الرواية » « من تاريخ الكلمة الروائية » ، » الملحمة والرواية/حول

---

* هرونوتوب ، اوكرونوتوب ( المكان ـ الزمان ) ، « الزمكان » مجازا . يعتبر باختين اول من استخدم هذا المصطلح في علم الادب السوفييتي ولم نعثر على تعريف له في كل القواميس الادبية السوفييتيه ، بما فيها الانسكلوبيديا الادبية السوفييتيه الموجزة والقاموس الانسكلوبيدي السوفييتي . ولهذا فان مصطلح هرونوتوب اضافة الى العديد من المصطلحات الاخرى تنسب الى باختين بالذات وكثيرا ما تسمى مصطلحات باختينية .

المنهجية في دراسة الرواية / » ، رابليه وغوغول / فن الكلمة والثقافة الشعبية الساخرة / » فقد عالج فيها باختين مسألتين اساسيتين بالنسبة له وهما : الرواية كنوع خاص جدا واساسي في الادب المعاصر ومسالة الكلمة النثرية الادبية .

وهكذا فان « الكلمة في الرواية » بحث كبير وجدي للغاية كتبه باختين في عام ١٩٣٤ وهو الاخر لم ينشر الا عام ١٩٧٢ في مجلة « مسائل الادب » بعنوان « الكلمة في النثر والشعر (١١) » . وعاد باختين الى هذا الموضوع عام ١٩٤٠ حيث ألقى محاضرة في معهد الادب العالمي الذي انهى فيه دراسته العليا ، ونشرت المحاضرة فيما بعد في مجلة « مسائل الادب(١٢) » ايضا . ثم نشرت ضمن كتاب « قضايا الادب وعلم الجمال » الذي اشرنا اليه .



ان الفكرة الرئيسية في مقالة « الكلمة في الرواية » هي تجاوز الهوة الشاسعة بين المدرسة « الشكلية » المجردة « والايديولوجية » المجردة ايضا في دراسة الكلمة الفنية « وان الكلمة يجب ان تفهم كظاهرة اجتماعية في كل مجالات حياتها وفي كل الحالات التي تتواجد بها بدءا من الصورة الصوتية انتهاءا بطبقات الصوت ذات المعنى الخاص(١٣) » على حد تعبير باختين نفسه . ولهذا فان هدف باختين من هذا البحث هو شرح سمات لغة النثر وعلى الاخص لغة الرواية . « ان عزل الاسلوب واللغة عن النوع الادبي ادى في اكثر الحالات الى ان تدرس النبرات الذاتية والاتجاهية للاسلوب فقط بينما تركت النبره الاجتماعية بعيدا عن اهتمام النقاد . وان المصائر التاريخية الكبيرة للكلمة الفنية مرتبطة بمصائر الانواع الادبية ومختفية خلف المصائر الصغيرة للتغيرات الاسلوبية المرتبطة بالاتجاهات والكتاب الذاتيين . ولهذا فان علم اساليب الكلام يفتقر الى المنهج الفلسفي والسوسيولوجي في معالجة مختلف جوانبه لان اكثر

الدراسات مفرقة في الصفائر البلاغية ولاتستطيع الاحساس بمصائر الكلمة الفنية الكبيرة والمجهولة التي ظهرت كنتيجة للتحولات الذاتية والاتجاهية (١٤) » بمعنى ان علم اساليب الكلام يهتم ببلاغة اسلوب الفنان ومهارته المحددة ضمن « مشغله » على حد تعبير باختين ، ولا يعير هذا العلم اهمية الى الطابع الاجتماعي للكلمة ، الى الحياة الاجتماعية للكلمة، الى نشاطها خارج مشغل الكاتب بعيدا عن منضدة عمله اي في الساحات الواسعة والشوارع والمدن والقرى والجماعات والاجيال والعصور . ان علم اسلوب الكلام لا يمتلك صلة بالكلمة الحية بل جهاز الهستولوجيا(علم الانسجة الحية ) وبالكلمة اللغوية المجردة .. بينما تحصل النغمات الاضافية الذاتية والاتجاهية للاسلوب عن طرق حياة الكلمة الاجتماعية وتحصل على تفسير سطحي وتجريدي ولا يمكن ان تدرس في وحدة عضوية مع مجالات المعنى في العمل الادبي . »(١٥) .

اما مقالة « أشكال الزمان والمكان / الهرونوتوب / في الرواية » فهي مكرسة لجانب اخر من الرواية الا وهو الزمان والمكان . ان هذه المقالة في الحقيقة تشكل قسما مأخوذا من دراسة كبيرة اعدها باختين عن رواية « التربية الاوروبية » الا انها فقدت فننشر ماتبقى منها تحت هذا العنوان الذي وضعه باختين نفسه .

وقد كتب باختين هذا البحث بين عامي ١٩٣٧ ــ ١٩٣٨ ، ويعتبر اول من تطرق الى اهمية المكان والزمان في الادب وتوقف بالتفصيل عند مختلف جوانبهما . ومن الجدير بالذكر ان مجلة « مسائل الادب » سبق وان نشرت بعض المقاطع من المقالة في احد اعدادها وذلك عام ١٩٧٤(١٦) .

يلاحظ القارىء اننا ابقينا مصطلح ( هرونوتوب اوكرونوتوب ) كماهو في الاصل وكما يلفظ باللغة الروسية تقريبا ، وذلك توخيا للدقة ولان باختين نفسه شرح هذا المصطلح كما فهمه هو بالذات وسنورد شرحه له.

ونشير هنا ايضا الى ان باختين هو اول من استخدم هذا المصطلح في علم الادب السوفييتي حيث لم نعثر على تعريف له في كل القواميس السوفييتية .

مما لاشك فيه ان عملية استيعاب وتحكم بظرفي الزمان والمكان التاريخيين الحقيقيين وموقع الانسان التاريخي الحقيقي في هذين الظرفين لم تتم بسهولة بل مرت بطريق وعر ومتعرج . ولقد استرعبت بعض جوانب الزمان والمكان التي حصلت في مرحلة معينة من تطور الانسانية ووضعت الانواع الادبية طرقها المناسبة لتصوير مشاكل المجتمع و « الصياغة الفنية لجوانب الواقع المستوعبة والمدركة » من قبل الفنان.

فما هو الـ هرونوتوب ؟ وكيف يفهمه باختين ؟ وللاجابة على هذا السؤال لابد لنا ان نورد التعريف الباختيني الكامل لهذا المصطلح . يقول باختين :

« ان العلاقة المتبادلة والملموسة بين المكان والزمان والتي سبق وان عولجت في الادب ، سنسميها في مقالتنا هذه بمصطلح هرونوتوب الذي يعني ( الزمان ــ المكان ) . يستخدم المصطلح في علم الرياضيات واستعمله اينشتين ايضا في النظرية النسبية . ولايهمنا هنا معناه الخاص الذي يمتلكه ضمن اطار النظرية النسبية ، اذ سندخله في علم الادب مجازا ( تقريبا وليس بالضبط ) . ان مايهمنا هنا هو التعبير عن ارتباط الزمان والمكان ( الزمان كقياس رابع للمكان ) ونحن نفهم الهرونوتوب كمقولة مضمونية شكلية للادب ولا يهمنا معناه في مجالات الحياة الاخرى. ونلمس في الهرونوتوب الادبي الفني الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك والملموس. ونلاحظ هنا ان الزمان يتكثف ويتقلص ويصبح ناضجا فنيا اما المكان فيصبح بدوره قويا ويمتد حتى يصل الى حركة الزمان والمضمون والتاريخ . وتتضح علامات الزمان في المكان أما

الاخير فيمكن ادراكه وقياسه بواسطة الزمان . وهكذا فانه ( الـ هرونوتوب ) يتسم بتقاطع واتحاد مجموعة من العلاقات . وله اهمية واضحة وملموسة في بناء النوع الادبي فهو يساعدنا على تحديد النوع الادبي والاشكال المتفرعة منه زد على ذلك ان الزمان هو البداية الرئيسية في هرونوتوب الادب . اضافة الى ذلك فانه باعتباره مقولة شكلية مضمونية يحدد ( الى درجة كبيرة ) صورة الانسان في الادب، التي تتسم بطابع هرونوتوبي .(١٧) .

وقد تابع باختين الـ هرونوتوب من خلال تطور مختلف انواع الرواية الاوروبية بدءا من مايسمى بالرواية اليونانية انتهاءا برواية رابليه . في الحقيقة ان هذا البحث غني بالمعلومات والاكتشافات الجديدة في مجال النقد الادبي وهو كبير ( ١٦٤ ص ) يحتوي على تحليلات عميقة لاغلب الروايات العالمية منذ بداية تطور النوع حتى القرن الـ ٢٠ ولهذا فمن الصعب للغاية الاحاطة هنا احاطة كاملة بكل البحث لان هدفاكهذا يمكن تحقيقه في مقالة خاصة نخطط لكتابتها في المستقبل ، اما الان فنحاول ان نلخص بعض انواع الـ هرونوتوب المطروحة من قبل باختين ونعمل في الوقت نفسه على تبيان طريقته في معالجة هذه المسألة .

يرى باختين ان الـ هرونوتوب يحدد الوحدة الفنية للعمل الادبي في علاقته بالواقع . ولهذا فانه يتضمن المقطع القيم الذي يمكن ان ينتقى « من كل الـ هرونوتوب الفني في التحليل التجريدي فقط » . وان كل التحديدات الزمنية المكانية في الفن والادب مرتبطة ببعضها ومصبوغة بصبغة عاطفية قيمة . فان التفكير التجريدي يستطيع أن يرى الزمان والمكان وهما منفصلين عن بعضهما . الا ان العمل الفني الحيوي ( هو طبعا مليء بالافكار ولكن اللاتجريدية ) لاتفصل شيئا ولا تتجرد من أي شيء . وهو يحيط بالهرونوتوب بكل تكامله وتمامه الفني . ان الفن والادب مشبعان بالقيم والهرونوتوبية بمختلف الاحجام والاشكال والدرجات . كل باعث وكل مقطع في العمل الادبي يشكل هذه القيمة . »(١٨) .

في بحثه هذا حدد باختين بعض انواع الهرونوتوب مثل هرونوتوب اللقاء والطريق والافتراق وهرونوتوب الزمان الدينـي ( Mysterion )* والكورنوفالي . وان لكل واحد من هذه الهرونوتوبات سمته الخاصة به ، فمثلا ان هرونوتوب اللقاء يتميز بصبغة زمانية وبمستوى عال من الفاعلية العاطفية للقيم ولكن بدرجة اقل مما هو في هرونوتوب الطريق. هرونوتوب الطريق ذو حجم واسع وكبير . فكل اللقاءات تحدث في الطريق وهو بالتالي المكان الذي تتم به اغلب اللقاءات العابرة ، لقاءات الصدفة ويلتقي على قارعة الطريق اناس من مختلف القوميات والاجناس والفئات الاجتماعية والامزجة . هنا يمكن ان يلتقي اصدقاء افترقوا منذ فترة طويلة والخ من المصادفات .

واخيرا فان الطريق هو خير مكان لحبك الاحداث ولهذا نرى في مثل هذا الهرونوتوب ان الزمان يصب في المكان ومن هنا ظهر القول المجازي « طريق الحياة » او « السير في طريق حياتي جديد » او « طريق تاريخي » على حد تعبير باختين . ويرى باختين بان الطريق هو المكان الملائم في العديد من الروايات لتصوير الحدث بشكل عام ويطرح كمثال على ذلك رواية



---

* ميستيريون : ( Mystérion ) من اللغة اليونانية ، وتعني ، سر ، سريات ، صلاة ، طقوس دينية » وهي طقوس دينية سرية يشارك فيها المتدينون فقط . في مصر ظهرت « ميستريا » أسيدا و « اوسيريس » ، اما في بلاد بابل فقد ظهرت ميستيريا « تموز » والخ . ولقد ظهرت الـ ميستيريا في المسرح الديني الاوربي في القرون الوسطى كنوع درامي مستقل وهي ككل التشابيه الدينية كثيرا ما كانت تقام في الشوارع والساحات وكثيرا ماكانت تتخللها مقاطع هزلية ماخوذة من واقع الحياة اليومية ، ولا يختلف هذا النوع عن التشابيه والطقوس الدينية الكثيرة عند المسلمين وبالذات عند شيعة العراق وايران وفي بلدان اخرى كثيرة . وهكذا فيمكن تسميتها « مسرحية دينية » .

انظر : قاموس المصطلحات الادبية ، موسكو ١٩٧ ص ٢١٧ . القاموس الانسكلوبيدي موسكو ١٩٧٨ ص، ٨٢١ ، ٨٢٢ .

« ساتيريكون » لبيترونيا و « الحمار الذهبي » لـ ابولو التي مرت اغلب احداثها في الطرق اليونانية القديمة . كذلك يشير باختين الى ان الطريق كان مسرحاً لاهم مغامرات ابطال روايات الفروسية في القرون الوسطى، بل كثيرا ماكانت كل احداث هذا الشكل الروائي تدور من البداية حتى النهاية في الطرقات . مثل رواية « بارتسيفال » لـ فولفرامفون اشينباخ . فان تحركات وتنقلات البطل في طرق مونسالفات « تتحول بشكل لاشعوري الى طريق الروح التي تقترب تارة من الرب وتبتعد تارة اخرى حسب الاخطاء والنجاحات والاخفاقات التي يحصل عليها البطل وهو يمر على قارعة الطريق الحقيقي »(١٩) .

وحدد الطريق مضامين رواية المكر والخداع الاسبانية للقرنين السادس عشر والسابع عشر ، فان دون كيشوت جاب كل طرق اسبانيا من اجل ان يلتقي بمختلف الناس بدءاً من المجرمين انتهاءً بالاعيان . ان مثل هذا الطريق لابد وان يكون مشحوناً بسير الزمان التاريخي وبعلامات العصر التي تميزه عن غيره . ويستمر باختين بطرح العديد من الامثلة لهرونوتوب الطريق التي تعتمد على افكاره الاساسية المشار اليها اعلاه .

وبنفس الطريقة يعالج باختين الانواع الاخرى من الهرونوتوبات ويحدد خصائصها في كل رواية على حده ، في الرواية القوطية الانجليزية مثلا تتركز الاحداث في القلعة ذات الطابع التاريخي ولهذا لعبت دورا كبيرا في تكوين الرواية التاريخية . اما في روايات ستندال وبلزاك فان الاحداث تبدأ وتنتهي في « صالة الاستقبال » ، هنا يتم كل شيء بدءاً من الحوارات والاتفاقات انتهاءً بعقد الصفقات المادية والمعنوية ، وهنا يحدث اهم شيء الا وهو كشف الافكار والامزجة الشخصية . ويؤكد باختين على « ان موهبة بلزاك في رؤية الزمان لم تقتصر على صالة الاستقبال بل امتدت الى المدن والشوارع والارياف »(٢٠) .

اما هرونوتوب الافتراق فهو على صلة وثيقة ببواعث الالتقاء ولكنه مرتبط بشكل اوثق بهرونوتوب الازمة النفسية والاحباط وانكسار الاحلام،

وهو يتسم بالرمزية والمجازية ويمارس حضوره في اعمال دوستويفسكي بالذات . « عند دوستويفسكي مثلا نرى ان عتبة الباب والسلالم والغرف المجاورة للدهاليز والشوارع والساحات هي اهم الاماكن التي تمر بها الاحداث ( الازمات ، السقوط ، التعميد ، التجديد ، التكفير عن الذنوب، اتخاذ القرارات والخ ) ، الاحداث التي تحدد حياة الانسان كلها »(٢١) .

ان الزمان في مثل هذا الهرونوتوب يمر كلمحة البصر وكما لو انه لا يمكن ان يكون طبيعيا بطيئا وطويلا كما هو في حياة الانسان الطبيعية . ان هـذه اللحظات السريعة الحاسمة تدخل ( عند دوستويفسكي ) في هرونوتوبات كبيرة ، هرونوتوبات الاحتفالات الدينية والكورنوفالية . ان هذه الازمنة تتداخل وتتشابك وتمارس حضورها سوية وبشكل متنوع في اعمال دوستويفسكي . ويميز باختين الاخير عن ليف تولستوي الذي اهتم بالهرونوتوب السيري ، باماكن سير النبلاء مثل القصور الكبيرة الواسعة والحدائق الغناء . ويرى باختين ان تولستوي لم يكن ليهتم بما هو سريع وفجائي ولهذا فهو نادرا ما يستعمل كلمة « وفجاة » على عكس دوستويفسكي . وان تولستوي ينسج احداثه ببطء وهي كثيرا ما تجري تحت ظلال الاشجار وفي الغابات والحدائق بعكس احداث عالم دوستويفسكي السريعة والتي تمر في الدهاليز وامام عتبات الابواب وفي التنقل من بيت الى بيت . اخيرا فلابد لنا من الاشارة الى ان تفصيل الهرونوتوبات الى انواع لا يعني عدم التقائهم وتشابكهم في عمل ادبي واحد ، الا ان نوعا واحدا منها يبقى هو السائد في كل عمل ادبي .



وقد تحدث ميخائيل باختين في مقالته « اشكال الزمان والهرونوتوب في الرواية » عن دور المينيبيه Satyre Ménippée والمرثاة العاطفية والرواية الجغرافية وعلم البلاغة والمسرح وفن تدوين التاريخ وغيرها من الانواع النثرية في عملية ظهور وتكوين الرواية الاغريقية . ولهذا فقد اكد باختين قبل غيره من الباحثين على النزعة الهجينة Synkretismos التي اتسمت بها الرواية الاغريقية ، اي وحدة وتآلف عناصر كثيرة لمختلف

الانواع النثرية الاخرى في الرواية الاغريقية لان النوع الروائي استخدم واستوعب في بنائه اغلب انواع الادب القديم .

واشار باختين ايضا الى اهتمام الرواية الاغريقية بالمغامرات البطولية وبوصف البطل من الخارج لا من الداخل ، ولهذا فان المجازفات والمغامرات التي يقدم عليها البطل تتبوأ مركز الصدارة في هذه الرواية ، بينما تهمَل دوافعه وهمومه النفسية . ويرى باختين ان رحلات ومغامرات البطل هي في الحقيقة تعبر عن رغبة الكاتب في تحقيق هدفه الابداعي ، مغزاه الفني في بيان وكشف الجانب الاليغوري ( الرمزي - الاستعاري ) « لطريق الحياة » المليء بالمغامرات والبطولات والمصاعب . ولهذا السبب فمن الطبيعي ان يحتفظ هذا النمط من الرحلات بحيويته واهميته حتى في الرواية الحديثة مثل «الارواح الميتة» لغوغول ،اوانتقال البطل من الريف الى المدينة كما هو الحال عند ستندال وبلزاك وبروست التي تحل فيها التغيرات المكانية محل التغيرات الزمانية .



ويعتقد ميخائيل ميخائيلوفيش باختين ان رواية الفروسية تستخدم نفس النوع من الزمان الذي عودتنا عليه الرواية الاغريقية ، فهو زمان مليء بالمغامرات ولهذا فان هرونوتوب رواية الفروسية هو عبارة عن عالم غريب ومتنوع الى حد ما .

واذا كانباختين قد اكد فيهذه المقالة على مكانة التجارب والاختبارات و « الامتحانات » الحياتية التي تجابه البطل في حياته اليومية ، في بناء الروايات الاغريقية ، فانه اكد نفس الامر في رواية الفروسية اي ان تجربة الابطال ومجابهتهم مختلف المصاعب الحياتية هي بمثابة امتحان عصيب تكشف فيه الشخصيات الروائية عن جوهرها الشخصي ، عن قدرتها في الاخلاص للحبيبة، للاصدقاء ، وللمثل واخلاق الفروسية، بل ان باختين يعتقد ان لفكرة « امتحان » الشخصيات اهمية كبيرة في بناء الرواية

الحديثة . ومن الجدير بالذكر ان اغلب الروائيين اشار الى هذا الامر في معرض حديثهم عن تجاربهم الابداعية . غالب طعمة فرحان مثلا ذكر في احد اللقاءات الصحفية بانه تناول في روايته « خمسة اصوات » خمس شخصيات تمثل عوالم روحية مختلفة وكان « الفيضان » في الرواية هو خير امتحان واختبار لجوهر هذه الشخصيات .

اما دراسته الاخرى « الملحمة والرواية » فهي رغم صغرها لا تقل اهمية عن المقالة السابقة ويتحدث باختين فيها عن تاريخ الرواية كنوع ادبي وتاريخ النقد الروائي واهم خصائص دراسة الرواية باعتبارها نوعا جديدا . ثم عالج فيها سمات الرواية المقرة من قبل جميع علماء الادب والسمات المختلف عليها والتي ما زالت في دائرة النقاش ومركز استقطاب وتنافر وجهات النظر المختلفة حولها . وشرح في الوقت نفسه سمات الرواية التي « وجدها » هو على حد تعبيره في النوع الروائي . ان أهم ما يجب ان نتطرق اليه هنا هو شرح هذه الخصائص كما يراها باختين .



لمس باختين ثلاث سمات اساسية تميز الرواية عن كل الانواع الادبية الاخرى وهي :

١ — تعدد اساليب الرواية المرتبطة بالوعي المتعدد والمتنوع اللغات والمتحقق في الرواية .

٢ — التغيير الجذري في احداثيات الزمان للشخصية الادبية في الرواية .

٣ — منطقة جديدة لبناء الشخصية الادبية في الرواية،منطقة مرتبطة الى اقصى حد بالحاضر ، بالواقع المعاصر في عدم تكامله(٣٢) .

تشير السمة الاولى الى ان الرواية من وجهة النظر الاسلوبية تمثل عملا فنيا متنوع الاصوات والنغمات ، أي انها تحتوي على اشكال مختلفة للحديث اليومي على مختلف اللهجات والنبرات الاجتماعية لنفس اللغة القومية .

« ان التفصيل الداخلي للغة القومية الواحدة الى اللهجات الاجتماعية وطرق حديث الجماعات واصحاب الحرف وممثلي مختلف الاعمار والشيوخ والشخصيات المرموقة والمتنفذة ولغة الموضات العابرة والايام بل وحتى لغة الساعات الاجتماعية والسياسية ( ... ) ان مثل هذا التفصيل الداخلي الى طبقات لكل لغة في كل مرحلة من مراحل وجودها التاريخي هو شرط ضروري لنوع الرواية(٢٢) » .

ويعد باختين هو اول من اشار الى هذه السمة لان غيره من النقاد وعلماء الادب اغفلوا اهمية عكس الوعي الاجتماعي باساليب مختلفة تعبر عن ماهية الذوات المتحدثة ، عن انحداراتها الطبقية والاجتماعية وعن همومها ورغباتها وطريقتها في التفكير . ولهذه السمة اهمية كبيرة في دراسة الرواية العربية بالذات بسبب الهوة الشاسعة بين اللغة العربية الفصحى واللهجات المحلية لا في البلد العربي الواحد بل وفي داخل اقاليمه وقراه وقصباته ناهيك عن المقارنة بين لهجات الاقطار العربية المختلفة . **ولا ندعو هنا الى ضرورة التشبث باللهجات والتركيز عليها في العمل الادبي الفني العربي وترك اللغة العربية الفصحى بقدر ما ندعو الى اهمية الاخذ بيد اللهجات العامية الى شاطىء العربية الفصحى من خلال تكوين لغة « الحوار » بين هاتين اللغتين وهذا متوقف على موهبة وقدرة** الكاتب المبدع الذي يجب ان يقوم بوظيفته الثقافية (رفع المستوى الثقافي) اضافة للوظيفة الاجتماعية السياسية .



اما سمة الرواية الثانية فهي براي باختين تكمن في ضرورة التغيير في تصوير الزمان والتعبير عنه في الرواية ضمن خطوط بيانية متغيرة . فان الملحمة كلها عكست الماضي وان الكاتب المجهول ( الشعب ) لايدعي معرفته الشخصية بالازمان السحيقة . ان تصميم الزمان في الملحمة مقدم بكل تطوره ويتميز بلا جدواه للعالم المعاصر ولا دقته . وان تصوير الحدث من قبل الكاتب يتم بمستوى قيِّم من الناحية الزمنية مقارنة مع نفسه

ومع معاصريه وعلى اساس التجربة الشخصية والخيال ، وهذا يعني انجاز تحول جذري كبير ؛اي الانتقال من عالم الملاحم الى العالم الروائي(٢٤).

اما السمة الثالثة فهي تكمن في خصائص تصوير البطل الروائي الذي يجب ان يقدم بالتدريج وعبر مسار وتطور الاحداث وان يكون على صلة وثيقة بالواقع . ويرى باختين ان الرواية الاغريقية اولت عنايتها باهتمامات الانسان الخاص الذي نظم حياته الشخصية وتحكم بالعالم لنفسه(٢٥) .

وهكذا فان الروائي ملزم بان يولي اهمية خاصة بل وكبيرة جدا لحياة الانسان وهمومه اليومية ، ومن المعلوم ان هذه السمة ظهرت في الرواية كنتيجة لسقوط أشباه الالهة الشيطانية الملحمية في الانواع « الهزلية الجدية » على حد تعبير باختين نفسه . وان البطل الروائي يجب أن يدخل في علاقة وثيقة مع الواقع غير المتكامل ولهذا فهو لابد وان يكون « منظرا » ، اي داعيا لافكار جديدة(٢٦) .



ثم يحدد باختين سمات الملحمة ويحللها بالتفصيل من خلال تطبيقها على مجموعة كبيرة من الاعمال ولا يمكننا نحن هنا ان نحيط بالتفصيل بكل هذه التحليلات ولهذا نقتصر هنا على تلخيص اهم سمات الملحمة كما يراها باختين وهي برأينا تكفي لان يكون القارىء الاختصاصي فكرة متكاملة عن آراء باختين في هذا المجال :

١ – تركز الملحمة على عالم قديم ، على ماضي اليونان السحيق وعلى البدايات والانتصارات القومية ، فهي تهتم بـ « الماضي المطلق » على حد تعبير شيلر وجيته .

٢ – اعتمد كتاب الملحمة على الفولكلور لا على التجربة الشخصية .

٣ – عالم الملاحم بعيد كل البعد عن العالم المعاصر(٢٧) .

كان عالم الملاحم مليء ببدايات ونجاحات وانتصارات الشعب اليوناني، الانتصارات القومية التي حققها اجداد اليونان وهي لم تكن في يوم من

الايام ملحمة عن العالم المعاصر ، عن الحاضر اي عن زمنها . « والكلمة الملحمية تختلف تماما بالمعنى والاسلوب والنبرة عن كلمة المعاصر ، وكلمة الحاضر عن الحاضر ... فان الفني والسامع ملازمان للملحمة وهما ينتميان الى زمان واحد ولمقام واحد الا ان عالم الابطال المصور في الملحمة مأخوذ من زمان بعيد لا يمكن الوصول اليه دون المرور بمسافات ملحمية طويلة . وتخلل هذه المسافات الاساطير القومية . ان تصوير الكاتب للحدث انطلاقا من وجهة نظره ومعاصريه(وعلى اساس التجربة الشخصية والخيال ) ، يعني انجاز تحول جذري كبير ، ويعني الانتقال من عالم الملاحم الى العالم الروائي »(٢٨) .

اما السمة الثانية ( اعتماد الملحمة على الفولكلور ) فهي تؤكد ــ حسب رأي باختين ــ على ان الملاحم اخذت مضامينها من الماضي الملحمي يمكن ان يعكس ويصور فقط في الاساطير ولهذا نرى ان الملحمة تعتمد على الاساطير بالذات . « فالاعتماد على الاساطير والمآثر القومية صفة ملازمة للملحمة ليس لان الاولى مصدر وثائقي ومعلوماتي بل لان شكل الاخيرة لا يمكن ان ينجز وان يتحقق بدون الماضي المطلق ... ان العالم الملحمي للماضي السحيق المطلق لا يسمح بطبيعته لوجهات النظر والتقييمات الذاتية والشخصية وهو بعيد عن التجربة الشخصية ... فهو مقدم لنا كاسطورة مقدسة لاريب ولا جدال فيها ... »(٢٩) .

يؤكدباختين فيهذه المقالة لاكثرمن مرة على ان الملحمة تهتم بالاساطير لا لان الاخيرة كما سبق وان قلنا تشكل مصدراً اساسيا لهـا بـل لان اهتمامها بالفولكلور بما فيه الاساطير والمآثر هو خاصة اساسيةللملحمة . وينطبق نفس الامرعلىالسمةالثالثة والاخيرة (الاعتمادعلى الماضي المطلق) واكد باختين على ان الماضي المطلق هو الاخر كالاسطورة مقدس لايقبل النقاش ولا للجدل وهو جاهز ومتكامل ولايقبل التلاعب فيه او التدخل بمساره التاريخي او اجراء بعض التعديلات الشخصية عليه من قبل الكاتب .

فالملحمة كانت تبحث عن العظمة والخلود ولهذا وجدت ضالتها في الماضي المطلق فلا « يمكن للمرء ان يكون عظيمـا في عصره ، لان العظمة والخلود تأتي فيما بعد . . . »(٣٠) .

ويؤكد باختين هذه الفكرة بطريقة حديث الناس عن الامـوات التـي تتسم بالعاطفية والبحث عن الايجابيات ومن المفيد هنا ان نـذكـر المثل العراقي المعروف « الميت تطول كراعينه » وهذا هوبالذاتماعناه باختين.

وقد عالج باختين اضافة الى كل هذه المسائل التي تطرقنـا اليها، اعمال فرانسو رابليه في اطروحته التي دافـع عنها عـام ١٩٤٠ واصدر فيما بعد قسـما منها في كتاب خاص (٣١) .

وقد نشر الكتاب الدوري النظري « كونتيكست » اقساما هامة من هذه الاطروحة تحت عنوان «فن الكلمة والثقافية الهزلية الشعبية»(رابليه وغوغول )(٣٢) واخيرا نشر قسـما اخرا من الاطروحة ضمن الكتاب الذي نحن بصدده «الان قضايا الادب وعلم الاجتماع » بعنوان «رابليه وغوغول» وسنتطرق الى اهم المسائل التي طرحها باختين في دراسته لاعمال هـذين الكاتبين العظيمين . كما عملنا في الحالات السابقة .



يقارن باختين في مقالته «رابليه وغوغول» بين « الكتاب الرابعـرحلة بانتغربول » لرابليه وقصة « الارواح الميتة » للكاتب الروسـي المشهور غوغول . اي ان باختين يلمس طابعا مشتركا تتسم به القصتين الا وهو طابع الهزل .

ويرى باختين ضروره تحليل « الارواح الميتة » تحليلا دقيقا وشاملا لاستنباط وتبيان كل اشكال الترحال الكرنفالي المرح في بـلاد الموت الجهنمية »(٣٣) .

الا ان باختين لـم ينس هنا ان يقدم « تحفظاته » الشخصية علـى طريقته في معالجة اعمال غوغول ، وهو يؤكد اولا على ان طـريقته تتسم

باحاديـــة الجانب اي انه يدرس جانبا معينا من اعمال الكاتب » ان مايهمنا هنا هو تبيان عناصر الثقافة الشعبية الهزلية في اعمال غـوغـول »(٢٤) . وثانيا واهم ما في الامر هو ان باختين اعتبر « الرحلات الهزلية » التي قام بها تشيشيكوف ( بطل الارواح الميتة ) اساسا تقليديا عميقـا لهذه القصة ، اساسا غنيا بمعلومات كثيرة من نوع آخر وتقاليد اخرى ومن هنا جاءت تعقيداته »(٢٥)

وعلى الرغم من ان باختين طرح رايه بشـــأن علاقة عالـم غوغول الابداعي بالثقافة الشعبية الهزلية بايجاز ومع ذلك فان هذا الراي يساعد على تكوين قاعدة نظرية لدراسة كل المسائل المتاتية منـه وهذا وحده كفيل بان يبين مدى صحة هذا الراي . اي ان اصبح بامكان الباحثين الاسترشاد بفكرة باختين عـن ارتباط غوغول بالتراث وهـذا بالتالي يساعدهم على كشف وايضاح الاشكال الملموسة للاتحاد والتفاعل بـين الجديد والقديم ، بين عناصر التقاليد والتراث بواعث تجديدية اخرى مارست حضورها في « الارواح الميتة » بعد ان اثرت على غوغول فظهر هذا التاثير واضحا في اسلوبه . الا ان مفهوم الثقافة الهزلية الشعبية نفسه يتطلب الكثير من التدقيقات الشروح والمراجعات الملموسة فيما لو طبق على روسيا وعلى عالم غوغول الفني ، وهو بحاجة قبل كل شيء الى اسس ملموسة تستند على الحقائق التاريخية وعند رجوعنـا الى التاريخ الروسي والفرنسي فاننا نلاحظ ان شعب روسيا الذي عرفه وخبره واحبه وبالتالي كتب عنه غوغول من هذا المنطلق يختلف كثيرا عن الشعب الفرنسي الذي صوره رابليه . ولا بد من الاشارة الى صعوبة وعدم دقة مقارنة الفلاح القن ـ العبد في اوربا الشرقية كلها في القرنين السادس عشر والسابع عشر بالفلاح الاوربي الغربي ، فـان الفـلاح الروسي كما هو معروف عاش ظروفا قاسية لا تختلف تقريبا عن نظام العبودية بينما كان الفلاح الاوربي الغربي يتمتع بحقـوق وامتيازات معينة لا باس بها بالمقارنة مع الاول

ففي الربع الثاني من القرن التاسع عشر نمت وتوسعت الحركات الفلاحية في مختلف انحاء روسيا ، وعكست هذه الحركات بدورها الضرورة التاريخية للقضاء على نظام القنانة والعبودية ، اي ان روسيا كانت تتسم بديناميكية معينة ، الا ان نظام الحياة الاجتماعية المتخلف في روسيا انذاك اعاق من ظهور وتطور الثقافة الهزلية الشعبية على عكس فرنسا في القرن السادس عشر . ولقد اشار باختين الى هذه المسالة الا انه لم يولها اهمية ولم يعالجها بالتفصيل بل اكتفى بالقول : « ان ضعف الثقافة المدنية في روسيا اعاق تطور كرنفال القرون الوسطى الذي انجز في فترة طويلة امتدت لآلاف السنين من تطور تقاليده وعادات هزلية للغاية » (٢٦) .

ولهذا فان دراسة عصر النهضة في اوربا لتطبيق بعض ضوابطه على روسيا يتطلب ضرورة الاخذ بنظر الاعتبار طابع الحياة الاجتماعية الثقافية في روسيا والا فان اي نقل حرفي وانتزاعي للظواهر والمفاهيم التاريخية من الغرب الى الواقع الروسي لا يمكن ان يكتب له النجاح . ان باختين نفسه اكد على ضرورة دراسة الثقافة الهزلية الشعبية وكشف مكانتها في الحياة الروحية وفي الواقع الروسي في السنوات العشر الاولى من القرن التاسع عشر ، دراسة دقيقة (٢٧) .



ولهذا فان المطابقات المجردة والمقارنات التعسفية بين ثقافة فرنسا وروسيا لمختلف العهود التاريخية ، غير قادرة برأينا على حل هذا النوع من المسائل الادبية ولذلك فهي نسبية وتفترض دراسة كل التفصيلات التي لها علاقة من قريب او من بعيد بموضوع المقارنة .

وينطبق نفس الراي على الحضارة الاوكرانية التي تختلف بدورها عن كل العادات والتقاليد الروسية ، ويظهر هذا الاختلاف بين هاتين الحضارتين بالذات عند مطالعة وتحليل رواية غوغول التاريخية « تاراس بولبا » وقصة « الارواح الميتة » لنفس الكاتب . « تاراس بولبا » رواية تاريخية تتحدث عن بطولة تاراس وكل اهالي منطقة زابوروجي في

اوكرانيا ضد المستغلين الاجانب وهي مرتبطة ارتباطا شديدا بالعادات والتقاليد والاغاني الاوكرانية الشعبية ، الا انها ليست بحثا في الاثنوغرافيا عن اوكرانيا بل رواية فنية . اما رواية « الارواح الميتة » التي لم يكتب لجزئها الثاني الحياة حيث احرقها غوغول نفسه ، فهي على عكس « تاراس بولبا » كانت مشبعة بروح الحياة الاجتماعية التي عاشها الكاتب في روسيا عشية كتابته هذه الرواية . ولهذا يجب ان يعالج هذين العملين الفنيين مع ضرورة الاخذ بنظر الاعتبار كل الظروف الموضوعية والذاتية التي احاطت الكاتب عند تاليفه لهما . وقد اشار العديد من النقاد السوفييت الى هذا الموضوع (٢٨) .

والغريب في الامر ان باختين لم يشر الى هذا الجانب من اعمال غوغول الا انه اكتفى بالحديث عن علاقة قصة «الانف» الهزلية لغوغول بالفولكلور الروسي الساخر ، بل ويعتبر اول من اشار الى هذه العلاقة بشكل ملموس حيث سمى الحكايات الروسية الشعبية الساخرة الفولكلورية التي اثرت عليه مثل بولجيشيلا وبتروشكا (٢٩) .



وفي الحقيقة ان للهزل في روسيا اهمية كبيرة انعكست حتى في التفسير اللغوي لهذه الكلمة الذي قدمه القاموسي والعالم اللغوي الروسي الشهير ف.ي.دال حيث عرفه كما يلي : « هو الانين والآهات والبكاء والنحيب والسعادة والمرح . ولهذا يقال باللغة الروسية : لا حزن بلا فرح ولا فرح بلا حزن ، ويقال ايضا « الضحك المبكي » . اجل انه نفس الضحك المبكي الذي يكون الاساس الفني لكل اعمال غوغول .

اخيرا فلا بد لنا ان نشير الى « نسبية » افكار باختين بخصوص علاقة اعمال غوغول بالثقافة الشعبية الهزلية ، وان باختين نفسه اكد هذا الجانب من بحثه ، ومع ذلك فهي تشكل نواة التحليل الادبي لاعمال غوغول وبالذات قصة « الارواح الميتة » وهي وحدها كفيلة ببيان وكشف عناصر الجديد والقديم في الارواح الميتة وفي كل ابداع غوغول .

وعلى الرغم من ان باختين اكد في هذ البحث على ارتباط وتشبع عالم غوغول بالثقافة الشعبية الهزلية الا انه ومن الغريب يعرف غوغول على انه « لا يمت بصلة بضحك الساخر ... وان الساخر الضاحك لا يمكن ان يكون مرحا فهو مكفهر وحزين الى حد ما ، ولكن تبقى الغلبة في عالم غوغول للضحك ابدا »(٤٠) .

وليست هذه هي المرة الاولى التي يحاول فيها بعض النقاد السوفييت رفض الهزل والمرح كسمتين مميزتين للساتيرا مما لا يمكن الاتفاق معه ، اذ لا يمكن للساتيرا ان تصور العالم من كل جوانبه بدون الهزل (٤١) .

وهو سمة ملازمة للساتيرا ولاعمال غوغول بالذات ، فهي مضحكة وهزلية من الخارج لكنها مبكية من الداخل على حد تعبير ي. ف. مان في مقالته المكرسة لاعمال غوغول في الانسكلوبيديا الادبية الموجزة(٤٢) .

اخيرا فان الضحك عند غوغول « يقوم بمركز الطهارة » ، انه ينتصر على كل شيء . وهو يكون الى حد ما KATHARSIS (*) من نوع خاص لتنقية جسم الانسان من الخساسة » على حد تعبير باختين(٤٣) . فلا فان غوغول كغيره من الكتاب الهزليين الروس لم يكن يهدف من الضحك للترويح عن النفس او الباء الصفوة المختارة بل بالعكس كان كرد فعل على كل تناقضات مجتمع الارواح الميتة على كل تناقضات المجتمع الروسي .

هذه هي آخر مقالة ضمها كتاب « قضايا الادب وعلم الجمال » عكست بدورها جانبا آخر من اهتمامات باختين العلمية ، والتي لم

(*) ( Katharsis ) « التطهير » كلمة يونانية وتعني تنقية الروح من خلال الخوف والعذابات ، وقد استخدم ارسطو هذا المصطلح في كتابه « فن الشعر » . انظر القاموس الانسكلوبيدي السوفييتي . موسكو ١٩٧٩ ص ٥٦٤ .

تقتصر على القضايا النظرية فقط بل والتطبيقية . واذا كنا قد تحدثنا في القسم الاول من البحث ( المقالة الحالية ) فاننا سنقوم في المقالة اللاحقة بعرض الجانب الاخر والمهم من حياة باختين العلمية ، الا وهو دراسته عن دوستويفسكي التي كرس اغلب وقته لها ( اكثر من اربعين سنة ) .

لقد احدث هذا الكتاب ضجة كبيرة ليس في النقد الادبي السوفييتي فحسب بل وفي الخارج وجلب لباختين الاعداء والاصدقاء وفهم بطرق مختلفة ولكنه نشر مع ذلك لثلاث مرات وترجم الى مختلف اللغات الاجنبية .

ولهذا بالذات فسنعمل على استعراض اهم اكتشافات باختين في مجال دراسته لعالم دوستويفسكي الابداعي ، وسنستعرض اضافة الى ذلك كل المقالات الاخرى المنشورة في كتابه الثاني « جمالية الابداع الكلامي » بما فيها آخر مقابلة صحفية اجرتها احدى المجلات الادبية السوفييتية والتي طرح فيها رايه بمختلف قضايا النقد الادبي السوفييتي المعاصر .

## المصادر :

(١) م م باختين . الفن والمسؤولية . في كتاب « يوم الفن » نيفيل ١٩١٩ ص ٣ – ٤ .
(٢) م م باختين . قضايا ابداع دوستويفسكي . لينينغراد ١٩٢٩ ط ١ .
(٣) اف اوناتشارسكي . حول تعدد الاصوات عند دوستويفسكي « مقالات عن الادب » موسكو ١٩٥٧ .
(٤) م م باختين . ابداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة . موسكو ١٩٧٩ .
(٥) ف ن فولوشينوف . مسالة الانواع الكلامية . في كتاب « الماركسية وفلسفة اللغة » . لينينغراد ط١ ١٩٢٩ .
(٦) م م باختين قضايا الادب وعلم الجمال . موسكو ١٩٧٥ .
(٧) م م باختين . جمالية الابداع الكلامي . موسكو ١٩٧٩ .
(٨) م م باختين . حول المنهجية في علم الادب . كونتيكست ١٩٧٣ . دار ناؤوكا ( العلم ) موسكو ١٩٧٤ .
(٩) م م باختين . قضايا الادب وعلم الجمال . ص ٦ .
(١٠) م م باختين . نفس المصدر السابق ص ٧ .
(١١) م م باختين . الكلمة في النثر والشعر . « مسائل الادب » العدد ٦ السنة ١٩٧٢ .
(١٢) م م باختين . الكلمة في النثر والشعر . « مسائل الادب » العدد ٨ السنة ١٩٦٥ .
(١٣) م م باختين . قضايا الادب . ص ٧٢ .
(١٤) م م باختين . نفس المصدر السابق ص ٧٢ .
(١٥) م م باختين . نفس المصدر السابق ص ٧٣ .
(١٦) م م باختين . مقاطع من دراسة « اشكال الزمان والهيروتوب في الرواية » « مسائل الادب » العدد ٣ السنة ١٩٧٤ .
(١٧) م م باختين . قضايا الادب . ص ٣٩٠ .
(١٨) م م باختين . نفس المصدر السابق ص ٣٩٢ .
(١٩) نفس المصدر . ص ٣٩٣ .

(٢٠) نفس المصدر ص ٣٩٦ .

(٢١) نفس المصدر ص ٣٩٧ .

(٢٢) نفس المصدر . مقالة « الملحمة والرواية » . ص ٤٥٤ .

(٢٣) نفس المصدر ص ٤٨١ .

(٢٤) نفس المصدر ص ٤٨١ .

(٢٥) نفس المصدر ص ٤٨٣ .

(٢٦) نفس المصدر ص ٤٧٥ .

(٢٧) نفس المصدر ص ٤٥٦ .

(٢٨) نفس المصدر ص ٤٥٧ .

(٢٩) نفس المصدر ص ٤٦٠ .

(٣٠) نفس المصدر ص ٤٦٢ .

(٣١) م م باختين . ابداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة . موسكو ١٩٦٥ .

(٣٢) م م باختين . فن الكلمة والثقافة الشعبية الهزلية . ( رابليه وغوغول ) . كونتيكست ١٩٧٢ ص ٢٥٢ .



(٣٣) نفس المصدر ص ٢٥٢ .

(٣٤) نفس المصدر ص ٢٤٩ .

(٣٥) نفس المصدر ص ٢٥٢ .

(٣٦) م م باختين . ابداع رابليه ص ١٤ .

(٣٧) م م باختين . فن الكلمة والثقافة الشعبية ص ٢٥٩ .

(٣٨) انظر : الانسكلوبيديا الادبية الموجزة . موسكو ١٩٦٤ . الجزء الثاني ص ٢١٨ .

(٣٩) م م باختين . فن الكلمة ص ٢٥١ .

(٤٠) م م باختين . نفس المصدر ص ٢٥٥ — ٢٥٩ .

(٤١) انظر : « مسائل الادب » العدد ٥ ، السنة ١٩٦٨ ص ٧٧ — ٧٨ .

(٤٢) ي ف مان . « غوغول » . الانسكلوبيديا الادبية ص ٢١٧ .

(٤٣) م م باختين . فن الكلمة ص ٢٥٩ .

★ ★ ★

# مطالعة في فكر باختين النقدي: قسم ثانٍ

د. زهير ياسين الشليبة



سبق وان تحدثنا في القسم الاول من هذه المقالة عن بداية نشاط باختين العلمي واوردنا معلومات بسيطة عن حياته وتوقفنا بالتفصيل عند بعض الدراسات النظرية الهامة ، مثل دراساته عن الرواية وعن غوغول ورابليه وغيرها من الابحاث التي حقق باختين فيها نجاحات واكتشافات كبيرة جلبت له الشهرة ليس في الاتحاد السوفييتي فحسب بل وفي الخارج . كذلك تحدثنا في الفصل الاول عن بعض المصطلحات الباختينية مثل الكرونوتوب ، اضافة الى مصطلحات اخرى سنتحدث عنها في الفصل التالي من المقالة لتكتمل الصورة عن هذا الباحث الاصيل عند القارىء العربي . ولاحظنا ان باختين حصل على الشهرة والاحترام من قبل الهيئات العلمية السوفييتية والشخصيات السوفييتية الكبيرة مثل لونا تشارسكي الذي اثنى على كتابه « قضايا ابداع دوستويفسكي » والذي نشر لثلاث مرات !! وهذا بحد ذاته يشكل حدثا كبيرا وبرهانا اكيدا على ان مؤلف الكتاب لم يعان من الاضطهاد في الزمن الستاليني كما تصور البعض من النقاد العرب .

واذا كنا قد تحدثنا في الفصل الاول عـن الدراسات المنشورة ضمن كتاب « قضايا الادب وعلم الجمال » فاننا سنتطرق في هـذا الفصل الى أهم الدراسـات التي ضمها كتاب باختين الثاني « جمالية الابداع الكلامي »(١) .

بعد رحيـل باختين الابدي بادرت دار « ايسكوستفو ـ الفـن » باصدار اعماله وبحوثه غير المنشورة سابقا في كتاب « جمالية الابـداع الكلامي » . وقد اخذت اغلب مواد هذا الكتاب من أرشيف الباحـث الشخصي لانها لم تنشر سابقا كما اشرنا اعلاه. وسنتحدثبايجاز عن أهم هذه المقالات .

**الفـن والمسؤولية :**

بهذهالمقالة يفتتح الناشركتاب باختين «جمالية الابداع الكلامي» وهي من المقالات الاولى ، حيث نشرها باختين في عام ١٩١٩ ، اي بعد انهائه جامعة بطرس بورج ، ثم نشرت فيما بعد في مجلة « مسـائل الادب »(٢).

وهي مقالة صغيرة جدا لا اهمية لها من حيث المعلومات والافكـار المطروحة فيها لا في تلك السـنوات ولا في الوقت الحاضر ، ولهذا فـان اهميتها تقتصر على الناحية السـيرية والتاريخية لكشف وبيان تطـور بداية نشاط باختين الفكري . يقول باختين في هذه المقالة : « لا وجـود لبطل الفن في الحياة ، والعكس صحيح . ولا توجد بينهما وجـدة وتغلغل داخلي متبادل في وحدة الشخصية وان وحدة المسؤولية وحدها كفيلة بضمان العلاقة الداخلية لعناصر الشخصية »(٣) . « والشخصية يجب ان تكون دائما وابدا ذات شعور بالمسؤولية ... ولا داعي للتبجح والتباهي باللامسؤولية بحجة « الالهام » . وان الالهام الذي يتجاهل الحياة وتتجاهله الحياة نفسـها ليس الهاما بل جنون وصرع »(٤) .

**الكاتب والبطل في النشاط الابداعي :**

لم ينشر هذا البحث الا بعد رحيل باختين وهو ايضا من المواد التي عثر عليها في ارشيفه الشخصي ومما يؤسف له ان اقساما هامة قد فقدت منه ، وان الباحث لم يلحق من اتمام البحث واعداده للنشر ، ولهذا اختير عنوانه من قبل الناشر .

وتوجد معلومات بسيطة عن الفصل المفقود في بداية القسم الاول « حول مسألة الكاتب » من هذا البحث . ويعتقد الناشر ان الاقسام التي عثر عليها هي الرئيسية ولهذا فهي تعطي تصورا كاملا عن مجمل الافكار المطروحة في البحث . ومن الجدير بالذكر ان باختين كتب هذه الدراسة في العشرينات ولكنه لم ينهها في تلك الفترة وذكر فيها عنوان الفصل اللاحق حيث سماه « حول مسألة الكاتب والبطل في الادب الروسي » .



واشار الناشر ( س.ج بوتشاروف ) الى ان باختين كتب هذا البحث عندما كان يعيش في مدينة فيتيبسك ( ١٩٢٠ ــ ١٩٢٤ ) ، مستندا بذلك على رسالة الى صديقه الفيلسوف المعروف م.ي. كاغان التي ارسلها من مدينة فيتيبسك بتاريخ ٢٠ ــ ٢ ــ ١٩٢١ . وذكر باختين في هذه الرسالة « أصبحت في الفترة الاخيرة اكتب عن جمالية الابداع الكلامي فقط »(٥) .

ان محتوى هذه الدراسة مرتبط ارتباطا وثيقا بعملين اخرين لباختين كتبهما في العشرينات ايضا وهما : « حول مسألة المحتوى ، المادة والشكل في الابداع الكلامي الفني » ( ١٩٢٤ ) و « قضايا ابداع دوستويفسكي » ( ١٩٢٩ ) .

اعتمد باختين في المقالة الاولى على علم الجمال الفلسفي واسترشد بنفس المنطلقات الفكرية فهو يقدم « البطل » و « المؤلف » كمفهومين

مأخوذين من علم الجمال الفلسفي العام . اي ان باختين عمل على تأكيد وتوضيح الصلة الوثيقة بين الكاتب والبطل باعتبارهما مشاركين في « الحدث الجمالي » اضافة الى تأثير الحدث على علاقتهما المتبادلة في العمل الابداعي الفني .

ان لمفهوم الحدث أهمية كبيرة في فكر باختين الجمالي ويعتبر من أهم مفاهيمه ، ولهذا نجد ان الباحث استفاض في شرح وتطوير هذا المفهوم ضمن مفاهيمه الواسعة والعامة للحوار .

يعتبر باختين الحوار حدثا هاما في العلاقات الانسانية ، وضمن هذا السياق يقدم تفسيره « الوحدة التامة » في رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات Polephoné كحدث للعلاقات المتبادلة بين مختلف الادراكات المتساوية فيما بينها والتي « لا تكتفي بالتفسير المضموني البراجماتي»(٦١)

اي ان الحدث الجمالي لا يمكن له ان يتقوقع او ينحصر ضمن اطر العمل الفني ، بل له امتدادات بعيدة خارج النص الادبي .



ولهذا نلاحظ في البحث الحالي ان باختين يتحدث عن سعة النشاط الجمالي وعن « طابعه القيّم » . فهو يرى ان البطل وعالمه الداخلي يكونان « مركزا قيّما » للنشاط الجمالي ويمتلكان واقعيتهما « المرنة » ولا يمكن ان يخلقا بفضل نشاط الكاتب الابداعي فقط ، كذلك لا يمكن لهما ان يصبحا بالنسبة له كموضوع ومادة فحسب .

Pole Polephoné من اللاتينية وتعني تعدد ، اما Phoné فهي كلمة يونانية الاصل وتعني صوت . والبوليفونيا بشكل عام نوع يتكون من تعدد الاصوات الموسيقية ، تظهر بشكل متساوي . والبوليفونيا عكس الجاموفونيا وهي الاخرى مأخوذة من مصطلح وتعني تمدد الاصوات أيضا الا انها تختلف عن الاولى في كونها تعتمد على سيادة صوت عال على كل الاصوات الاخرى التي تخضع بدورها للصوت العالي وتكون معه هورمونيا صوتية ترافقه حتى نهاية المقطوعة الموسيقية .

لقد تطورت البوليفونيا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وبشكل خاص بوليفونيا الجوقات الغنائية التي تستند على تسلسل مواضيع بسيطة بالحانها ونبراتها ولكنها تتسم بصرامة الاسلوب . ثم حلت محلها بوليفونيا اخرى ذات اسلوب غير محدد بضوابط معينة ، يعتمد على استعمال الالات الموسيقية وخاصة الماجور majeur والمينور minore (٧) .

وانتقد باختين في هذا البحث هذا النوع من المعلومات عن « القيم الحياتية المضافة الى العمل الادبي ، لمادة العمل الفني » والتي يحدث فيها « ضياع البطل » ويتحول نشاط الكاتب بدون البطل الى نشاط تكتيكي ليس الا .

مما يمكن ملاحظته على هذا البحث هو حضور افكار باختين الاولى المطروحة في مقالته « حول مسالة المحتوى ، المادة والشكل في العمل الادبي » المنشورة في عام ١٩٢٤ والتي انتقد فيها علم الجمال المادي . وتنسب هذه المقالة الى المدرسة الشكلية .



اذا كانت نظرية الفن قد اضاعت البطل ، فان نظريات الشعور التي كانت سائدة منذ القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين بسبب من فهمها للنشاط الجمالي كشعور في البطل للتعبير عن نفسه ، فقدت الكاتب الحقيقي الاصيل وحطمت الحدث الفني في كلا الحالتين . وكما سبق وان أشرنا الى علاقة هذا البحث الوطيد ، بكتاب باختين عن دوستويفسكي . ولكننا نلاحظ ان باختين وصف علاقة الكاتب بالبطل في رواية دوستويفسكي البوليفونية -كما يفهمها باختين- بطريقة مناقضة لتلك الشروط العامة للابداع الجمالي التي تطرق اليها في البحث الحالي .

في بحثه الحالي والابحاث السابقة التي تطرقنا اليها في القسم الاول من المقالة نرى ان باختين كون العديد من مفاهيمه الجمالية مثل « اللاوجود » و « النزاوة » في رؤية العالم والمعرفة ومداوك البطل والمحيط

اضافة الى العديد من المصطلحات الباختينية والتي اصبحت شبه مقرة في علم الادب الاكاديمي .

ان هذه المصطلحات تعمل بنشاط في كل ابحاث باختين ، فاذا كان الحديث يدور في البحث الحالي عن لا وجود الانا والاخرين في الحدث الواقعي للمعايشة ، لمعايشة الكاتب للبطل في « الحدث الاجمالي » فان باختين اشار في آخر مقابلة صحفية اجرتها معه مجلة « نوفي مير » ( العالم الجديد ) ، اشار الى لاوجود القارىء والباحث المعاصرين بالنسبة الى الثقافات والعصور البعيدة (٧) .

اخيرا لا بد لنا ان نشير الى ان باختين لم يعد هذا البحث للطبع نهائيا بسبب وفاته ولهذا نلاحظ انعدام الدقة في بعض الافكار المطروحة اضافة الى كونها اخذت طابع التلخيص التقريري السريع وبقيت بعض العبارات والكلمات غير مفهومة حتى وقتنا الحاضر ، ولهذا بالذات وضعت المقاطع العسيرة الفهم داخل قوسين ( .... ) للدلالة على غموضها وهي كثيرة جدا .



ومما يجدر ذكره ان بعضا من اجزاء هذا البحث سبق وان نشرت في مجلتي « مسائل الفلسفة » و « مسائل الادب » وذلك في عامي ١٩٧٧ و ١٩٨٧(٨) .

**اقسام من كتاب « قضايا ابداع دوستويفسكي » :**

وتضمن كتاب « جمالية الابداع الكلامي » الاقسام غير المنشورة من كتاب باختين الشهير « قضايا ابداع دوستويفسكي » . ولهذا الكتاب قصة طويلة بدات في عام ١٩٢٩ حيث صدرت الطبعة الاولى وانتهت في عام ١٩٧٠ عام اصدار الطبعة الثالثة منه بل ان اهتمام باختين بعالم دوستويفسكي الروائي بدا في عام ١٩٢٢ حيث كتب رسالة لصديقه الفيلسوف كاغان واشار فيها الى كتابه الجديد « اعد الان بحثا عن

دوستويفسكي واعتقد اني سأنهيه في القريب العاجل اما مشروع كتابة مقاله « ذات القيم الاخلاقية وذات القانون فقد اجلته » . ويرى الناشر ان هذه آخر مقالة اشير اليها في مجلة « الفن » حيث نشرت هذا الخبر التالي « يستمر باختين في تأليف كتاب عن مسائل الفلسفة الاخلاقية»(٩١)

احتوت هذه الاجزاء آراء وملاحظات باختين عن علاقة دوستويفسكي بالرومنسية الاوربية وعن « الحوارية الداخلية » لاسطورة « اينكفيزيتور العظيم » ومختلف حالات الحوار ، وعن علاقة الحوار عند دوستويفسكي بالحوار الافلاطوني والانجيلي وعن المثال الطوباوي عند ابطال الروائي .

ولقد انتقد باختين في مقدمته لهذا الكتاب ضيق الافق الايديولوجي ( النقد الفلسفي في بداية القرن العشرين ) الذي فسر كل تصرفات ابطال الكاتب بطرق فلسفية بحتة ، وانتقد ايضا المنهج الشكلي في معالجة اعمال دوستويفسكي . ان تجاوز هذه الهوة الشاسعة بين الايديولوجيا والشكل مرتبط الى حد كبير بمفهومي « الاجتماعية الفطرية الداخلية » و« القيمة الاجتماعية » اللتان وضعهما باختين في العديد من ابحاثه التي انبها في النصف الثاني من العشرينات . وحصلت مقولات باختين السوسيولوجية على شروح عميقة ومتنوعة ، واستخدمت كمصطلحات لفلسفته عن « التعايش » ( الاختلاط بين الشخصيات ) وعن المفهوم الواسع للحوار .



فان مفهوم « القيمة الاجتماعية » يعني المضمون الحيوي الملح و « المناخ القيم » لكل حدث حيوي ، لكل عمل ادبي في ظروف ملموسة وغير متكررة . وضع باختين هذه «الاجتماعية الداخلية» التي تتوجه بالحوار الى الكلمات والتصريح على عكس الاجتماعية الخارجية ( الشيئية )(١٠١) .

وهكذا فان القيم الاجتماعية تمر من خلال كل تصريح وحديث الشخصية الادبية ، وتتغلغل وتتوحد وتنظم من الداخل كل عناصر العمل الفني . في مقالته « مسألة المضمون والشكل في الابداع الفني » وضع

باختين حدودا فاصلة بين « الموضوع الجمالي » كمضمون لنشاط الفنان الجمالي المرجه نحو عالم العلاقات الانسانية وقيمه وبين « العمل الخارجي » في مادة معينة ، وبالتالي بين الشكل المعماري المرتاى للموضوع الجمالي والشكل البنائي ( للانتاج الفني المادي )(١١) .

وهكذا فان باختين عالج في كتابه عن دوستويفسكي مسألة الموضوع الجمالي والشكل المعماري لروايات دوستويفسكي الموجهة نحو قيم العالم الانساني ـ كحقيقة « الوعي الذاتي للشخصية » اي « الانسان في الانسان » حسب فلسفة الكاتب ( دوستويفسكي ) وتعايشه العميق ( الحوار الدائم ) مع الشخصيات الاخرى . ويسمي الباحث «هذا النفاذ الفكري القيم » لكل عناصر العمل « بالاجتماعية الداخلية » .

ان ملاحظة باختين عن « النزعة التاريخية » كأساس ضروري للتحليل النظري تدل على سعة رؤيته لمسائل الابداع الفني ، وقبل كل شيء لمسألة تقاليد الرواية عند دوستويفسكي(١٢) .



يعتبر كتاب باختين الشهير « قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي » من ابرز العلامات في النقد الادبي السوفييتي ، لا بل والنقد العالمي المتخصص بدوستويفسكي . ولقد احدث هذا الكتاب ضجة كبيرة منذ صدوره حتى فترات متأخرة ، وسنتحدث عن ابرز وجهات النظر النقدية بصدده لاحقا .

نشر باختين كتابه عن دوستويفسكي بعنوان « قضايا ابداع » دوستويفسكي » عام ١٩٢٩ وجلب له في ذلك الحين شهرة كبيرة في الاوساط الادبية ، وكتب عنه لوناشارسكي مقالة تقييمية ايجابية اثنى عليه وامتدحه كثيرا ، ثم أعيد طبع الكتاب عام ١٩٦٣ ولكن بعنوان آخر يختلف عن الاول بعض الشيء « قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي » وطبع للمرة الثالثة بنفس العنوان الاخير عام ١٩٧١ ، ومع ذلك فمن الصعب الحصول عليه حتى في اسواق بيع الكتب القديمة !!. ولقد ترجم

الكتاب الى أغلب اللغات الاوربية وبعض اللغـات السلافيانية واللغـة اليابانية .

ان اهميـة كتاب باختين الذي نحن بصدده الآن تكمن في كونه خرج باستنتاجات جديدة تخص ابداع دوستويفسكي كله ولها علاقة مباشرة بالادب الروسي ، والرواية الروسية بشكل خاص . فلقد اعتبر باختين دوستويفسكي مؤسسا للرواية الروسية ، رواية تعدد الاصوات في الادب الروسي ، وان دوستويفسكي صمم العالم من جديد بأسلوب البوليفونيا والديالوجيا . فوضع باختين ابطال دوستويفسكي على قدم المساواة مع المؤلف نفسه واعتبرهم وجهـات نظر متنوعـة ومختلفـة ومستقلـة كدوستويفسكي تماما . ومن الجدير بالذكر ان باختين عزم على اعادة كتابة العديد من فصول كتابه «قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي»، بل واضافة نصوص اخرى اليه الا انه لم يستطع تحقيق كل نواياه وخططه في هذا المجال . ولقد نشرت هذه الخطة في أحد اعداد المجلة النظرية الادبية الدورية « كونتيكست » وسنتحدث عن هذه الخطة في سياق حديثنا عن الكتاب .



ان ما أقلق باختين هو خوفه من عدم قدرة القراء على استيعاب وفهم وتقبل أفكاره الجديدة عن «مساواة» الابطال والكاتب دوستويفسكي نفسه ، ولهذا فهو يقول بهذا الصدد : « ... هـذه هي الاستقلالية النسبية للابطال في اطار المغزى الابداعي عند دوستويفسكي . وهنا لا بد من التحذير من الوقوع في اشتباه واحد . فقد يبدو للبعض ان استقلالية البطل تناقض طابع الكتابة الفنية ... باعتباره من البداية حتى النهاية من صنع الكاتب ، من خلق الكاتب وحده ولكن لا وجود لمثل هـذا التناقض . فقد اكدنا حرية الابطال في اطار المغزى الفني ، وهي مكونة بالضبط كـ « لا حرية » البطل الموضوعي ... صحيح ان كلمة البطـل هي من خلق وابداع الكاتب الا انها خلقت بشكل يسمح لها ان تقدر حتى

النهاية على تطوير نفسها ، على تطوير منطقها واستقلاليتها الداخلية ككلمة غريبة وككلمة البطل نفسه »(١٣) .

وهكذا فان باختين حاول أن يبرهن ويؤكد على « استقلالية و « حرية » شخصيات دوستويفسكي ، الا ان بعض القراء والنقـ لاحظوا هذا الجانب فقط من المسألة واطلقوا العنان لتفسيراتهم في هـا الاتجاه . ومع ذلك فان كلمة البطل « لا تخرج من نية الكاتب الفنية بل من ثقافته ومداركه المونولوجية »(١٤) .

ويتضح ان باختين انتبه الى هذا الامر عند كتابته خطة تنقيح وتعدي كتابه عن دوستويفسكي ، انتبه الى الفهم الخاطيء لافكاره في هذا الكتا من قبل القراء ، وتصورهم من انه يؤكد وجود مبدأ النسبية في اعما دوستويفسكي . ولهذا بالذات يؤكد باختين في خطته لتعديل الكتاب عا خطأ هذا التصور فيقول :



« ان وجهة نظرنا لا تؤكد ابدا على سلبية وخمول دوستويفسكي ولا تصوره كما لو انه يجمع وجهات نظر مختلفة ، او حقائق مختلفة وغريبة عنه ويتخلى عن حقيقته الخاصة به فقط . ان جوهر المسأ يكمن في تفاعل جديد وخاص بين حقيقة الكاتب والحقيقة الغريبة فالكاتب نشط الا ان نشاطه هـذا يتسم بطـابع ديالوجي ، اذ دوستويفسكي يعطي الفرصة لشخصياته بأن تحاكم نفسهـا بنفسها وبأن تمارس عملية النقد والنقد الذاتي بحرية نسبية »(١٥) . وفي مـ آخر من الخطة أشار باختين الى ان « المعنى ـ الادراك » في العمل الف ينتهي في نهاية المطاف في آخر مراحل نضجه الى الكاتب فقط . وان ه المعنى ينتهي بدوره الى الواقع وليس الى « ادراك آخر متساوي »(١٦ أي أن مغزى الفن النهائي والاخير للعالم الابداعي الذي خلقه دوستويفسـ يعود الى الواقع وليس الى « المدارك المتساوية »للابطال الذين يشكل بدورهم ولادات ذاتية للواقع .

في الحقيقة ان باختين استخدم مصطلح « صوت الكاتب » وهو خاص به بالذات اذ لم يستخدمه ناقد آخر غيره ، الا انه لم يشر اليه لتوضيح فكرته عن « تساوي » المدارك الذاتية في عالم دوستويفسكي الروائي فانبرى الناقد السوفييتي المعروف والمدافع الحقيقي عن افكار باختين ليوضح هذه الفكرة فيما بعد قائلا : « ... ان باختين لم يكن دقيقا في استخدام مصطلح كاتب اذ انه لم يميز بين الكاتب الحقيقي الاصيل والكاتب العادي الذي يعتبر صوتا للكاتب في العمل الادبي . ومن المفيد أن نذكر هنا ان فيودوروروف هو أول من اشار الى هذه المسالة في اطروحته الموسومة « الحوار في الرواية . البناء والوظائف » التي دافع عنهـا في جامعة دانيتسك عام ١٩٧٥ والتي اقترح فيهـا ضرورة التمييز بين « ألكاتب » و « القاص ، السارد ، الراوي » ولكن هنا يكمن التخبط بين الكاتب والشكل الخاص للسارد . وفي عالم دوستويفسكي نرى أن صوت الكاتب بالذات هو الذي يتساوى مع الابطال ، اي يقع معهم في مقام واحد ، وليس دوستويفسكي الذي خلق كل هذه الشخصيات والذي ينسب اليه كل مغزى العالم الفني ، وان هذا المغزى الفني يتناسب ويتلائم مع الواقع لا مع مدارك الابطال . وهكذا فان المذهب النسبي لا وجود له في عالم دوستويفسكي وهذا ما اكده باختين نفسه »(١٧) .



فعلا ان باختين لم يعتبر عالم دوستويفسكي الروائي نسبيا وقال بالتحديد في هذا الخصوص : « نحن لا نرى اية ضرورة للتاكيد على ان الطريقة البوليفونية لا تمتلك شيئا مشتركا مع المذهب النسبي ولا مع الدوغمائية . ويجدر القول هنا ان النسبية والدوغمائية لا تسمحان ابدا باي نقاش أصيل فهما اما يحولان النقاش الى شيء غير ضروري ( نسبي ) ، أو غير ممكن ( دوغمائي ) . اما البوليفونيا كطريقة فنية ، فهي تقع ضمن مجال آخر »(١٨) . وفي الحقيقة ان هذا النص الباختيني هو بحد ذاته جواب على انتقادات الناقد الفلسفي بيبلير ف. س. الذي اكد في مقالته « التفكير كابداع . مقدمة منطق الحوار الفكري » على نسبية المفاهيم

في عالم وفكر دوستويفسكي بحجة ان كل واحد من الابطال الرئيسيين ناضل من اجل « حقيقته » على حد تعبير باختين ، وعلى أساس ان كل شخصية ادبية من شخصيات دوستويفسكي مساوية للأبطال الآخرين ، بل وللكاتب نفسه ، ولهذا فلا وجود ـ طبقا لهذه المفاهيم ـ للحقيقة الواحدة التي تعلو ولا يعلى عليها في عالمه الروائي ، فكل شيء عنده نسبي ليس الا وكل شيء متساوي الحقوق . هكذا فهمت أفكار باختين ، ومن هذا المنطلق فقط وجهت اليها الانتقادات(١٩) . وقد كرر هذه الافكار الناقدان السوفيتيان غلازمان واخوتين ولم يطرحا افكار جديدة ولهذا سوف لن نتوقف عند مقالتيهما ، بل سنتحدث عن مقال الناقد السوفييتي المعروف بوريس بورسوف وراي العلماء السوفييت الآخرين بكتاب باختين والانتقادات التي وجهت اليه من قبل بعض النقا الصحفيين في الصحيفة الادبية .

لقد رفض بورسوف فكرة تعدد وتنوع واستقلالية ابطال دوستويفسكي قائلا : « ... من الخطأ انزال المؤلف الى مستوى الابطال او رفع الاخرين الى مقام المؤلف في عالم دوستويفسكي الروائي ، ا الكتاب الآخرين ... اذ لا يمكن للبطل ان يتماثل ولا ان يتساوى مـ المؤلف »(٢٠) .

ويختلف بورسوف ايضا مع فكرة باختين التي تؤكد دور الرياد وتأسيس رواية البوليفونيا الروسية لدوستويفسكي بالذات ، بحجة ا أعمال تولستوي هي الاخرى اتسمت بعنصر البوليفونيا . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فان بورسوف راى في هذه الفكرة ان باختين يفصا تجربة دوستويفسكي الابداعية عن تجارب الادب الروسي ، واثار حفيظته « رفض » باختين لتجربة « المونولوجيا » « لكي يتمكن التكيف مع المنا الفني الابداعي الجديد الذي ابتدعه واكتشفه دوستويفسكي ، ومن اجـ التوجه نحو الطرق الاكثر تعقيدا في تحقيق عملية اعادة خلق وتصمـ الواقع على حد تعبير باختين نفسه »(٢١) .

وطبعا اعتبر بعض النقاد ومنهم بورسوف رفض باختين للمونولوجيا هو بحد ذاته رفض للكتاب المونولوجيين مثل تورغينيف وتولستوي من أجل بوليفونيا دوستويفسكي . كذلك يلاحظ بورسوف ان باختين يفصل بين دوستويفسكي المبدع الفنان ودوستويفسكي المفكر ، ويصف ( الدوستويفشينا ـ الفكر الدوستويفسكي ) بالرجعية ، التي يقتصر وجودها ـ كما يؤكد باختين ـ على عنصر المونولوجيا الذي يمارس حضوره بالتالي في طريقته البوليفونية . يقول بورسوف : « ... دوستويفسكي يصبح رجعيا في رواياته فقط عندما يتخلى عن المبدأ البوليفوني ويلتزم بأسلوب المونولوجيا ، اي بطريقة الروائيين الروس الآخرين » ويرى بورسوف ان « جذور النقص » في كتاب باختين يمكن تحديدها في « اجمالية الاتجاه التاريخي وليس النزعة المثالية وان الاتجاه التاريخي الذي ذاد عنه باختين باستمرار ليس محددا تمام التحديد ، ولهذا نراه يقع في تناقض مع الطبيعة الملموسة والمحددة دائما »(٢٢) . ويعتقد بورسوف أن باختين اعتبر فن الكتابة عند دوستويفسكي « مسألة مطلقة » ومرحلة متقدمة من الوعي الابداعي الفني ، ولهذا اعتبر رواية دوستويفسكي مقياسا للقيمة الفنية . ويؤكد بورسوف على ان الديالوجيا كمظهر من مظاهر الوعي الانساني غير مقتصرة على اعمال دوستويفسكي فقط بل هي موجودة عند تولستوي الذي شهر بالمونولوجيا . وأهم ما في الامر ان بورسوف لا يفصل ولا يميز بين الديالوجيا والمونولوجيا بحجة ان الاخيرة هي ايضا تكشف عن تصادم مختلف النزعات في اعماق البطل ، وهي ايضا توفر للشخصية الروائية فرصة النظر الى نفسها من الخارج كما لو انها كانت تنظر الى انسان آخر وتقيمه وتطرح امامه مهمات اخرى ، بل وتتحكم عليه بأقصى درجة من القسوة والصرامة . اخيرا فان بورسوف يلجأ الى المقولات النظرية الثابتة لاثبات رأيه ، فهو يعتبر ظهور الديالوجيا ( الحوارية ) امر مرتبط بالظروف الموضوعية والذاتية

وبالزمان والمكان ولهذا فلا يجوز ان تكون ملكا لدوستويفسكي وحده — كما يقول بورسوف — لانها مارست حضورها في اعمال جميع كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وخاصة عند تولستوي .

وفي الحقيقة ان بورسوف لم يقدم ادلة قاطعة لافكاره ، فان باختين لم يرفض وجود عنصر الديالوجيا في بعض اعمال الروائيين الروس الآخرين ، وان وجدت عناصر الديالوجيا فهذا لا يعني ابدا انها روايات ديالوجية ، ونختلف معه ايضا في مطابقته المونولوجيا للديالوجيا لان الحوار الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي بين مختلف المدارك النفسية والاجتماعية ، وهنا بالذات تكمن عظمة دوستويفسكي وباختين يعني ما يقول عندما يؤكد ان دوستويفسكي « اعاد تصميم العالم من جديد » فلا وجود للبوليفونيا بمعناها الحقيقي عند الكتاب الروس الآخرين ، وان وجدت فهي نسبية ولا يمكن مقارنتها بروايات دوستويفسكي البوليفونية . اما ان ينعت اسلوب المونولوجيا بالرجعية فهذا ما لم نلمسه من خلال قراءتنا لكتابه ، الا انه اكد على ان ريادة دوستويفسكي لفن البوليفونيا الذي يتسم بنشاط الديالوجيا . ولا بد لنا هنا ان نشير ايضا الى فكرة بورسوف عن ارتباط ظهور البوليفونيا والمونولوجيا بالظروف الموضوعية والذاتية والزمان والمكان فلا يمكن ان تكون البوليفونيا ملكا لدوستويفسكي فنعتقد أن هذه الطريقة في المناقشات لا تستند الى اسس علمية على الاقل لانها ترفض دور الفنان العبقري الموهوب وتبرر كل الظواهر بالرجوع الى الظروف الموضوعية والذاتية .



وبعد اصدار الكتاب في طبعته الثانية عام ١٩٦٣ ثارت عاصفة فكرية بصدده ، حيث نشرت مقالات تعرضت له ولمؤلفه باختين ايجابا وسلبا . فقد انتقد ديميشيتس في مقالته « المونولوج والمونولوج » باختين واورد بعض المقاطع من كتاب « قضايا الفن الابداعي ... » للبرهنة على مثالية

باختين بينما كتبت الناقدة فاسيليفسكايا والناقد ميسنيكوف مقالة مشتركة تحت عنوان « لنتأمل جوهر القضية » نقلا فيها بعض مقاطع كتاب باختين محاولة منهما للبرهنة على صحة آراء الاخير ودحض افكار ديميشيتس ، واكدا في الوقت نفسه على ان الاقتباسات التي اخذها زميلهم السابق ديميشيتس لا تعكس كل وجهات نظر باختين الرئيسية ، فأصبح الامر كما لو انه محكمة نصبت لمحاكمة باختين لا لمناقشته .

يعتقد ديميشيتس ان باختين « ... فصل دوستويفسكي عن التراث الروسي وتجاهل الوعي الذاتي للمؤلف »(٢٤) ، ولا نتفق معه في هذا الراي لان باختين لم يصرح بمثل هذه الافكار اطلاقا ، بل اكتفى بالتاكيد على عبقرية دوستويفسكي واكتشافه الرواية البوليفونية وهذا لا يعني انه انكر ارتباطه بالتراث الروسي « ... فان دوستويفسكي ليس معزولا عن التاريخ الروائي ، وان الرواية البوليفونية التي ابدعها هو ، ليست منقطعة التطور ايضا »(٢٥) .



ومن الطريف ان رسالة جماعية كتبها كبار علماء الادب الرسميين السوفييت مثل : ف. اسموس ، ف. برميلوف ، ف. بيرتسوف ، م. خرابتشينكو ، ف. شكلفسكي ، نشرت في الصحيفة الادبية التي تصدر في موسكو ، اشاروا فيها الى ان ديميشيتس انتقد كتاب باختين الا انه لم يوضح اهميته في النقد الادبي السوفييتي ولم يوضح موقفه ووجهات نظره الشخصية تجاه اعقد مسألة تواجه البحث النقدي الا وهي الطبيعة الفنية لابداع دوستويفسكي(٢٦) .

ولم تتضمن هذه الرسالة وجهات نظر اصحابها حول افكار باختين ولم يتعرضوا لباختين لا بالقدح ولا بالمدح الا انهم رسخوا سمعة وشهرة باختين كباحث قدير يصعب التهجم عليه ببساطة كما فعل ديميشيتس . الا ان هذا لا يعني قبول كل افكار باختين ، لانه كاي باحث اصيل وموهوب يخرج باستنتاجات كثيرة يحتاج قسم منها الى ادلة وبراهين

كثيرة للاقناع والفهم بينما يبدو القسم الآخر منها واضحـا ومفهوما ودقيقا . اما دراسته عن دوستويفسكي فهي كما سبق وان ذكرنا جلبت له الشـهرة والسمعة والاحترام لا في الاتحـاد السوفييتي ، بل وفي العالم اجمع .

من البحوث الهامة في حياة باختين النقدية ، بحث اعده بين ١٩٣٦ ـ ١٩٣٨ بعنوان « رواية التربية واهميتها في تاريخ الواقعية » الا انه لم ينشر بسبب الحرب العالمية الثانية ، ثم فقدت العديد من اقسـامه في فترة الحرب . اما القسم الباقي والذي عثر عليه في ارشيف الباحث الشخصي فهو عبارة عن خطة لكتابة البحث ، اعطت الباحثين تصورا عاما عن البحث المفقود . وكان باختين يرغب بمعالجة تاريخ الرواية الاوربيـة بدءا من العصور اليونانية حتى القرن التاسع عشر .



أما عن رواية التربية او « الرواية التربوية » فان باختين حدد سماتها كما يلي :

١ ـ يجب أن تحتوي رواية التربية على صورة جديدة للانسـان في عدم تكامله ، للانسـان الذي يتكون ويتكامل بالتدريج ، « الانسان غير الجاهز » على حد تعبير باختين .

٢ ـ التغيير الجذري في صورة العالم الزمانية المكانية .

٣ ـ تنوع الكلمة الروائية : اي تعدد وتنوع اللهجات والاسـاليب اللغويـة .

في الحقيقة ان هـذه الآراء ليست جديدة على فكـر باختين حول الرواية حيث سبق له أن طرحها في بحثيه اللذين تحدثنا عنهما في القسم الاول من هذه المقالة ، ونقصد بهما « الكلمة في الرواية » و « الروايـة والملحمة » ـ ، الا انه في « رواية التربية » صوب اهتمامه الى اعمال غوته بالذات(٢٧) ـ .

وهكذا فان باختين كرس اكثر ابحاثه لموضوعات مثل الرواية وتطورها ودور الكلمة فيها واعمال دوستويفسكي ورابليه حيث كتب عنه اطروحة الدكتوراه ، ثم درس أعمال غوته فأصبح هذا الكاتب الشخصية الثالثة في حياة باختين النقدية .

اخيرا لا بد لنا من تأكيد ضرورة ترجمة بعض الابحاث النظرية التي كتبها باختين في بداية حياته والتي تناول فيها مختلف جوانب تطور الانواع الادبية منذ القدم ، لكي يتعرف النقاد العرب على افكاره الرئيسية بعمق ، ولكي تسنح لهم الفرصة على التمييز بين الصحيحة منها والخاطئة ولكي لا ينجرف الناقد العربي مع تيار « موضة باختين » في النقد الادبي التي جاءت الينا من الغرب بالذات . ونؤكد ايضا ان باختين لم يكن يمثل النقد الادبي الرسمي في الاتحاد السوفييتي . الا انه لم ينتم للمدرسة الشكلية ؛ بل انه دعا للنضال ضد الشكلية والبنيوية ولكنه استفاد من نجاحات المدرسة الشكلية من اجل رفع مستوى النقد الواقعي الفلسفي . ونأمل في المستقبل مع توفر الوقت ومصادر اخرى ان نوسع بحثنا الحالي ونطوره وندخل في تفصيلات افكار باختين لما في ذلك من خدمة للقراء والباحثين العرب .

## الهوامش :

١ ـ باختين م م. جمالية الابداع الكلامي . موسكو ١٩٧٩ . ص ٤٥٦ .
٢ ـ باختين م م. الفن والمسؤولية . مسائل الادب ، العدد ٦ ـ ١٩٧٧ ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨.
٣ ـ باختين . جمالية ... ص ٥ .
٤ ـ نفس المصدر ص ٦ .
٥ ـ باختين . نفس المصدر ص ٣ .
٦ ـ باختين . قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي . موسكو ١٩٧٢ ص ٩ .
٧ ـ انظر : العالم الجديد ( مجلة ) العدد ١١ ـ ١٩٧٠ ص ٢٣٧ ـ ٢٤٠ .
٨ ـ انظر : مسائل الفلسفة . العدد ، مسائل الادب . العدد
٩ ـ مجلة « الفن » العدد ١ / ١٩٢١ ص ٢٣ . فيتيبسك .
١٠ ـ جمالية الابداع الكلامي . ص ٣١٢ .
١١ ـ باختين . قضايا الادب وعلم الجمال . ص ١٢ ـ ٢١ .
١٢ ـ باختين . قضايا الفا الابداعي عند دوستويفسكي . الفصل الرابع .
١٤ ـ نفس المصدر ص ٨٨ .
١٥ ـ كونتيكست ١٩٧٦ . موسكو / ١٩٧٧ ص ٢٩٨ .
١٦ ـ نفس المصدر ص ٢٩٩ .
١٧ ـ نفس المصدر .
١٨ ـ قضايا الفن الابداعي ... ص ٩٣ .
١٩ ـ ف. س. بيلير . التفكير كابداع . مسائل الفلسفة . العدد ٤ / ١٩٧٦ .
٢٠ ـ بوريس بورسوف . الواقعية اليوم وابدا . لينينغراد ١٩٦٧ ص ٢٥٠ .
٢١ ـ قضايا الفن الابداعي ... ص ٢٦٩ .
٢٢ ـ الواقعية اليوم .... نفس المصدر السابق .
٢٣ ـ نفس المصدر .
٢٤ ـ ديميشيتس المونولوج والديالوج . الصحيفة الادبية . ١١ ـ ٧ ـ ١٩٦٤ .
٢٥ ـ قضايا الفن الابداعي ... ص ١٠ .
٢٦ ـ الصحيفة الادبية العدد ٩٦ موسكو ١٩٦٤ .

ملاحظـة : كل المصادر باللغة الروسية .

# المشترك بين البشر : أحد مكونات الفرد لدى ميخائيل باختين

بقلم: تودوروف
ترجمة: محمد وليد بوعليبه

لقد ازداد في الآونة الأخيرة الاهتمام في عالم الادب بميخائيل باختين بوصفه احد المؤرخين الادبيين والمنظرين الكبار في القرن العشرين ، فهو لاتقل اهمية جهوده في هذا المجال عن جهود كل من برخت،وسارتر، وبنيشو ، وسارت ، ودوبلان ... والدراسة التي بين ايدينا هي احد فصول كتاب ظهر في تشرين الثاني من السنة المنصرمة ١٩٨٤ تحت عنوان نقد النقد ، يحلل فيه صاحبه وهو Tzvetan Todorov الفكر النظري لهؤلاء ، كما يناقش فيه الجدل الايديولوجي الراهن والذي يطرح نفسه على انه تناقض بين مذهبين ، احدهما مذهب عقائدي كلاسيكي ، والآخر هو مذهب النسبوية ، الحديثة حيث يحاول المؤلف هنا ان يجد لنفسه مخرجا بنقده النقد .

« المترجم »

ـ يعد ميخائيل باختين من الشخصيات البارزة والغامضة معا في الثقافة الاوربية في منتصف القرن العشرين . وهذا البروز يفهم بوضوح عبر المؤلفات الفنية والاصيلة والتي لا تمكن مقارنتها بالنتاج السوفييتي في مجال العلوم الانسانية .

والى جانب هذا التقدير يضاف عنصر حيرة ذلك أننا حتما سنساق الى طرح سؤال : من هو باختين ؟ وما هي الخطوط التي ميزت فكره ؟ في الواقع ، ان تضارب فكره بابعاده المختلفة يجعلنا نشك دائما هل هناك أصلا شخصية واحدة .

ان آثار باختين لفتت انتباه الناس سنة ١٩٦٣ هـذه السنة التي اعيد فيها نشر كتابه عن دوستويفسكي مع تغيير بسيط جدا ، وقد حرر أصلا سنة ١٩٢٩ وكان قد لفت الانتباه وقتها ، ولكـن هـذا الكتاب المشوق وهو مشكلات النظم عند دوستويفسكي ، لا بد سيطرح مشكلة اذا ماتساءلنا عن وحدته . فهو ينقسم ، في مجمله ، الى ثلاثة اقسام مستقلة : فثلثه الاول يحتوي على عرض واشهاد باطروحته حول العالم الروائي لدوستويفسكي ، التي عبر عنها بمفردات فلسفية وادبية ، اما القسم الثاني ، فهو اكتشاف لمجموعة من الانواع الادبية الدنياكالحوارات السقراطية ، والمينيبي(١) Ménippée القديمة ، والنتـاج الكـرنفالي في القرون الوسطى ، والتي تكون في نظر باختين منبعا اصليا انحدر منـه دوستويفسكي ، والقسم الاخير ، يشمل برنامجـا لدراسة أسلوبيـة يستشهد فيها بتحليلات مقدسة من روايات دوستويفسكي .

وفي سنة ١٩٦٥ ظهر كتاب حول رابليه Rabelais وترجم الى اللغة الفرنسية سنة ١٩٧٠ ، ويمكن ان يعتبر امتدادا للقسم الثاني من الكتاب حول دوستويفسكي ، وبالعكس فانه يصح القول ان هذا القسم خلاصة للكتاب الذي كتب حول رابليه ، ولكنه قليل الارتباط بالقسمين الاخيرين : اذ فيه تحليل حول الموضوع من جهة وليس تحليلا أسلوبيا ، ان هـذا

الكتاب تاريخي ووصفي من جهة اخرى ، وهو لايترك محلا للحدس الفلسفي في كتابه حول **دوستويفسكي** . ان هذا الكتاب قد لفت انظار الاخصائيين الى ظواهر مثل الثقافة الشعبية او **الكرنفال** .

في سنة ١٩٧٣ حصل الانعطاف الكبير ذلك ان عددا كثيرا من المصادر المأذونة في الاتحاد السوفييتي صارت تكتب ان باختين هو المؤلف أو في جميع الاحوال المشارك الاساسي في تأليف كتب ثلاث ولعدد كبير من المقالات المنشورة تحت اسماء مستعارة في الاتحاد السوفييتي في نهاية العشرينات واثنان من هذه الكتب مترجمان الى اللغة الفرنسية ، وهما **الماركسية وفلسفة الكلام ١٩٧٧ والفرويدية ( Freudisme ) ١٩٨٠،** **وهناك مقالات** ترجمت ضمن ملف كتابي بعنوان ( **ميخائيل باختين والمبدا الحواري** ) سنة ١٩٨١ . ولكن هذا الغنى في المراجع المتعلقة بباختين لايمكن الا ان يزيد من حيرة القراء والذين كانوا في السابق قد فهموا فهما خاطئا الملاقة بين كتابه حول دوستويفسكي وحول رابليه ، ان النصوص التي نشرت في العشرينات وكانت تحاول ان تسمع صوتا مخالفا هو صوت النقد العنيف مقتبس من السسيولوجيا والماركسية ومن التحليل النفسي ومن اللسانيات البنيوية وغيرها والشعرية كما طبقها الشكليون الروس .

في سنة ١٩٧٥ ، وهي سنة وفاة باختين ، نشر كتاب جديد تحت عنوان **تساؤلات حول الادب وعلم الجمال** ، وهو يضم دراسات يرجع تاريخ معظمها الى الثلاثينات . في الواقع هذه الدراسات هي استمرار بحوث أسلوبية لكتابه حول دوستويفسكي وكانت تمهد لدراسات مواضيع ستظهر في كتاب حول **رابليه وهذا الاخير كان - في الحقيقة - قد انتهى تأليفه** سنة ١٩٤٠ ، وكانت هذه البحوث قد سمحت ببدء توجه في مؤلفات باختين عندما أبرزت الانتقال من بحث احادي الى بحث احادي آخر .

واخيرا ظهر الحدث الاخير ففي سنة ١٩٧٩ ظهر كتاب جديد من بين الكتب غير المنشورة ، هيأه ناشروه تحت عنوان ، **جمالية الابداع**

**المفرداتي** . وهذا الكتاب يحتوي في مجمله على كتاباته الاولى والاخيرة : وهو كتاب كبير سابق للفترة السوسيولوجية ويحتوي كذلك على مقاطع والشارات صيغت خلال العشرين سنة الاخيرة من حياته ــ كانت كثير من المسائل قد اتضحت عند نشر هذه المجموعة الجديدة ، وبالعكس فان اشياء اخرى صارت غامضة،لان التعددية التي الفناها عند باختين قبلا قد اضيفت اليها الطريقة **الظاهراتية** Phénoménobue وربما الوجودية .

ان فكر باختين يطرح فعلا مشكلة ، وهذا شيء مؤكد ولايعني ذلك ان نفترض وبطريقة مصطنعة وحدة قد لاتوجد فيه ، ولكن نجعلهمفهوما، وهذا شيء مختلف . واذا ماأردنا التقدم قليلا في هذا الطريق ، علينا ان نلتفت الى التاريخ ونبحث عن جواب هذا السؤال : ما هو موقع باختين من تطور الايديولوجيا في القرن العشرين ؟.

ان باختين يظهر اولا كمنظر ادبي في المقام الاول ومؤرخ ادبي. والحال انه من المرحلة التي يمهد فيها للدخول في الحياة الثقافية الروسية قد ظهر في مقدمة المسرح على انه باحث في مجال البحث الادبي ، وكان مشغولا مع جماعة النقاد واللسانيين والكتاب والذين سبق تعريفهم في بداية الكتاب (٢) والذين نسيهم الشكليين وعندنا يطلق عليهم اسم **الشكليين الروس** .

والشكليون الروس لهم علاقات مريبة مع الماركسية انهملايسيطرون على المؤسسات الفكرية ، الا ان مزيتهم ، ونفوذهم فيهما اكيد .

ولكي يثبت موقعه في الجدل الادبي والفني في زمنه ، توجب على باختين ان يحدد موقعه من الشكليين . ولقد عبر عن ذلك مرتين:الاولى كانت مقالة طويلة عام ١٩٢٤ **ونشرت للمرة الاولى في مجلة** Zaprosy **سنة ١٩٧٥** ، والاخرى في كتابه **المنهج الشكلي في علم الادب** ١٩٢٨والـ

مؤلفه الرسمي ميدفيديف P - Medrvedev ولكنه مستعار من الطريقة الشكلية في الدراسات الادبية .

ان المأخذ الاول الذي اخذه على الشكليين الروس هو كونهم لا يعرفون ما يصنعون ، وانهم لا يفكرون في الاسس النظرية والفلسفية لمذهبهم . وهذا لا يعني عجزا عرضيا : فالشكليون كما راينا يقتسمون هذا الخط مع كل الوضعيين الذين يظنون انهم يطبقون العلم ويبحثون عن الحقيقة ناسين انهم يرتكزون على افتراضات تعسفية . وباختين سيكلف نفسه بالقيام بهذا المذهب مكانهم ، لكي يرقى بهذا الجدل. ان المذهب الشكلي، كما يقول لنا باختين ، علم جمال متعلق بالمادة الاولى ، وهو ينقص المسائل المتعلقة باللغة الشعرية : ومن هنا الاهتمام بمختلف الاساليب . وحيث النتيجة من كل انواع التصرفات . وهكذا فان الشكليين يهملون العناصر الاخرى لعملية الابداع - والتي هي المضمون ، او العلاقة مع العالم ، وهي الشكل المعني به هنا ، على أنه تدخل من الكاتب ، وكخيال يقوم به شخص متميز من بين العناصر اللا شخصية والعامة في اللغة . والمفهوم الحقيقي المركزي للبحث الجمالي يجب الا يكون مادة اولى ( اي مادة البناء الشعري ) ولكن هندسته المعمارية ، أو بناءه، أو بنية العمل التي يعنى بها مسموع على انه مكان تلاق وتفاعل بين المادة ، والشكل ، والمضمون .

باختين اذن لاينتقد التعارض حتى بين الفن وغير الفن ولابين الشعر والخطاب اليومي ، ولكنه يعارض المكان الذي يحاول الشكليون تحديده، ان سمات الشعرية لاتنتمي الى اللغة او الى عناصرها ، وانما الى البناء الشعري فقط ، كما يقول مدفيديف P - Medrvedev (٣) ويضيف قائلا ، ان موضوع الشعرية يجب ان يكون تركيب الاثر الادبي(٤) . ولكن الشاعر والاديب ليسا معرفين بوجه آخر الا عند الشكليين : في الخلق الشعري المعطيات قطعت الروابط مع المادة الشعرية كما لو انها موجودة

**خارج العمل الشعري ] ... [ وان حقيقة المعطيات كذلك لاتفيد هنا اي واقع آخر .** (٥)

ان نقد باختين موجه حقيقة الى الشكليين ، ولكن ليعيد الى الاطار الجمالي الرومنسي الذي ينحدرون منه . ان ما يأخذه عليهم ليس **شكليتهم** ، ولكن **ماديتهم** ، ويمكن القول ان باختين اكثر شكلية منهم ، اذا ما اعطينا **الشكل** معناه الحقيقي وتفاعله مع الوحدات ومختلف عناصر الاثر الادبي ، هذا المعنى الآخر الذي يحاول باختين ان يعثر عليه بادخاله مرادفات قيمة **كالهندسة المعمارية او البناء** . ان ماينتقده باختين، هو انحدارهم غير الرومنسي : **فعبارتهم في شكلها الجمالي المادي** حين تطبق بروعة على برنامج كالبرنامج الذي نماه لاسينج Lassing في Laocoor ، حيث خواص الشعر تكون مستقلة من مواردها المعتبرة . من هنا ، يكون Lassing قد وقع في الترجمة الارسطية والتي وجدناها مشارة هنا مع وصف **النهج** المفصول عن مادته مثل الوجوه والاستعارات ، والانقلاب الفجائي في المسرح ، والمعرفة ، والاقسام وعناصر التراجيديا .

ان تناقض الشكليين ، واصالتهم ، كما قلنا ، كان في تطبق بيانات **كلاسيكية ارسطية** انطلاقا من مقدمات منطقية ايديولوجية رومنسية ، باختين اعاد العلم الرومنسي الى نقائه . واذا كان غوته قد انكب على نفس الجماعة Laocoor فانه وضع في المكان مفهومات الاثر ووحدته وتماسكه بدل قوانين الرسم العامة وقوانين الشعر الاثيرة عند Lassing .

روقفة عند شلنج Schelling (٦) واصحابه فان الاثر الفني هنا يمثل الاتحاد بين الشخصي والموضوعي ، بين المفردي والكوني بين الارادة والضغط بين الصورة والمحتوى .

ان علـم الجمال الرومنتي يعطي قيمة للملازمة بدل النمو ، ويعطي قيما قليلة للعناصر النصية مثل الاستعارة ، والقافية ، والتفعيلة او فاعليات المعرفة . وباختين على حق عندما اخـذ على الشكليين جهلهـم لفلسفتهم الخـاصـة ؛ امـا فلسـفته فلهـا لون معين : وهـي فلسـفة الرومنتكيين . وليس هذا من باب موازنته مع الرمنتكيين بل لتحديـد اصـالـة موقفه .

ان علينا الا نسـرع في الاستخلاص ، لانـه يعني هنـا نصين كتبا في العشرينات، وحتى اذا كان باختين لم يقطع صلاته مع الجمالية الرومنتية لاسيما في نظرية الرواية(٧) ، فان فكره لم يتمدد وبعيد أيضامن ان يتعدد. ومع ذلك ، فان هذه الاشكالية في المبادىء الجمالية العامة نفسها تظهر وكانها أخرى بالهامشية في اثره ، او في جميع الحالات تظهر وكانها تتغير من حال الى حال ، وعلاوة على الموضوع الذي اكتشفناه اليوم كان من لب انتباه باختين منذ بداية العشرينات مبدأ ، هذا المبدأ لم ينقطع ظهوره حتى نهاية حياته، مبدأ في الوقت نفسه أكثر خصوصية ، ذلك لانـه لا يتعلق الا بسـؤال جمالي واحد : سؤال عام يفيض بمبدا ، ان علم الجمال ــ على علاته ــ هو تلك العلاقة بين الخالق والاحياء المخلوقة التي خلقها هو ، أو هي كما يقول باختين العلاقة بين كاتب Cauteur وبطل Heros .



فلنلاحظ هذا الرابط ، والذي سيكون من باب أولى مكون قبل أن نكتشفه ــ والمسألة نادرة في تجربته الثقافية الطويلة ــ لوجود انقلاب فوق ذلك يستحق أن نشاهده في فكر باختين . ان الموقف الاساس يوجد في كتابه الاول والذي اكتشف اخيرا وهو مخصص لهذا السؤال . ويركز في مجمله على القول : ان أية حياة لتجد معناها ، وتكون أحد المكونات المقبولة في البناء الجمالي ، فقط عندما تكون مشاهدة من الخارج ككل ، ويجب أن تكون مجموعة كليا في افق احد آخر ، وهذا الاحد هوبطبيعة الحال المؤلف بالنسبة للشخوص : وذلك ما يسميه باختين Exotopic

أي غرابة هذا الاخير أي المؤلف . ان الخلق الجمالي بوجه خاص هو اذن مثال منجز لنوع من العلاقات الانسانية : وان هذه او احدى الشخصيتين لتشمل الاخرى كليا ، ومن هنا تكون النهاية فقيمة المعنى .

فالعلاقة لا تناسق فيها من الخارج ولا من العلو ، وهذا العلو شرط لا غنى عنه في الخلق الفني : هذا الخلق يتطلب حضور العناصر التي لا تدخل في التركيب كما يقول باختين ـ بمعنى ان هذه العناصر خارجة عن الشعور كما هو في حالة التفكير به من الداخل ولكنها ضرورية لتكوينه ككل . عدم التناسق هذا في معرضه وباختين لا يتردد في الاعتماد على مقارنة مفحمة : **ان الوهية الفنان تكمن في تمثيل الاغراب Exotopie العلوي**(٨) . وانا أؤكد ذلك بدوري . ان باختين لا ينكر هنا بأنه يصف قاعدة وليس حقيقة ـ فبعض الكتاب مـن مثل دوتويوفسكي ـ وعلى سبيل المثال ـ ينسون هذا القانون الجمالي ، ينسون هـذه الفوقيـة الضرورية للكاتب على شخوصه ، فهم يعطون الشخصية وزنا مساويا لوزنه ، او قلبا ، فانهم يزعزعون موقف الكاتب حتى يصير مماثلا لموقف شخوصه ، بطريقـة او باخرى هؤلاء الكتاب يجتنبون الطريق الوعـر فيجعلونهم على مستوى واحد ، وهو تصرف له نتائج خطيرة ، لانه لـم يبـق جانب الحقيقة المطلقة **للكاتب** ، وفي الجانب الآخر هنـاك فرديـة الشخوص ، ولم يعد باقيا اذن سوى موقفين وحيدين ولا وجود لمحل للمطلق .

وفي نص يعود تاريخه الى سـنة ١٩٢٩ موقع مـن Volochinov يخبرنا فيه ان هذا النوع من العدول عن المطلق هو خاصية محزنة فـي المجتمعات المتحضرة ، فلم يعد باستطاعتنا قول الامور بقناعة ، ولإخفاء هذا الريب ندخل في مختلف درجات السرد ولم نعد نتكلم الا بين مزدوجتين .

ان ضرورة وجود **الاغراب العلوي** هي على الوجه الاكمل **كلاسيكية** : فالله موجود حقيقة وباق في مكانه ولا يختلط علينا الخالق بمخلوقاته ،

وان تدرج القيمَ في الوجدان الراسخ ، وعظمة الكاتب تمكننا من تقدير ـ وتذكر ـ شخوصه ، ولكنها لن تبقى مثبة ، وعلى طول الطريق يترك باختين نفسه لتأثير مثاله المضاد ، دوتويوفسكي ، **أو عن طريق الصورة التي يضعها؟** ، فكتابه الاول هذا ، والمنشور سنة ١٩٢٩ ، كان هبة ، وكان قد اصبح ثناء على الطريقة التي حكم عليها سابقا . والرأي السابق بدلا من أن يثبت في صف قانون جمالي ، اصبح سمة لحالة نكربة يستسيغها باختين بـ Monologisme **( المناجاتية )** ، ان التعريف الدوتويوفسكي ـ بخلاف ذلك يرتفع ليكون تجسيدا **( للحوارية )** Dialogisme وفي نفس الوقت يكون رؤية للعالم وطريقة في الكتابة لاجلها لن يخفي باختين من الآن فصاعدا تبنيه لها .

**الآن** وقبل هذا كان باختين يفرض عدم التناسق بين **الشخوص** ، والكاتب ، وكان يفرض فوقية هذا الاخر وهو لا يتعب نفسه في هذا الوقت ليكرر ، في كتاباته التي كتبت حول دوتويوفسكي ، ظهور بطل يتمتع بصوت مبني بنفس الطريقة التي تبنى بها اصوات الكتاب في رواية من النوع المادي(٩) . ان الدور الذي كان يقوم به المؤلف هو الآن الدور الذي يقوم به البطل(١٠) . والكاتب لا يمتلك امتيازا على البطل ولا اية زيادة دلالية Sémantique يمكن ان تميزه ، والوجدانيين ليما على الوجه الاكمل نفس الحقوق(١١) . **ان افكار دوتويوفسكي المفكر تكمن في روايته المتعددة الاصوات [ . . . ] ، اذ يدخل في حوار طويل مع صور الافكار الاخرى على قدم المساواة وعلى اكمل وجه**(١٢) . وقد تكلم عن ذلك Buber بوبار **وباختين كان الاسبق الى ذلك**،عندما قال ان دوتويوفسكي سيكون الاول عندما ماثل العلاقات بين الكاتب والشخوص مع علاقات من نوع **انا ـ انت** ، وليس **انا ـ وهذا** .



ان الاستناد على المطلق ، وبناء على الحقيقة التي تدعم ادراك المعاني المجردة السابقة توجد الآن ملغاة ، ان باختين يكتب الشيء نفسه ، أن

**الفرض الفني لا يصح الا اذا كانت هذه الاخيرة قد وضعت خلف التاكيد أو النفي بدون أن تكون مردودة الى صف تجربة نفسانية بسيطة(١٣) .**

ان الرواية ( المناجاتية ) لا تعرف الا حالتين : اما ان تكون الافكار مأخوذة لمضامينها حينئذ تكون حقيقية او زائفة ؛ او مأخوذة لاشارات نفسانية عند شخوص . ان الفن الحواري له طريق يؤدي الى حالة ثالثة، الى ما هو حق أو الى ما هو باطل ، او الى ما هو جيد ، او الى ما هو قبيح ، كل مثل الثاني فلا ينحط عند اية حالة من هذه الحالات : ان كل فكرة هي ملك لشخص ، وهي تأخذ موقعها ازاء صوت ، والصوت هو الذي يحملها وهي التي تعينه . وفي مكان المطلق نجد تعددا في وجهات النظر ، منها ما هو للشخصيات ومنها ما هو للكاتب والكاتب هو الذي ماثلها ؛ وهي لا تعرف الامتياز ولا التدرج .

ان ثورة دوتويوفسكي على المستوى الجمالي جمالية ، وتصح مقارنتها مع ثورة كوبرنيك Copernic ، وكذلك مع ثورة Einstein آنستن على مستوى معرفة العالم النفسي ، **ان صور باختين مفضلة : ليس هناك** وسط فنحن نعيش في الحقيقة المطلقة .



ان ملاحظات باختين حسب ما هي : **لا يمكن النهوض بالحقيقة المطلقة في عالمنا المعاصر ، يجب علينا ان نقنع بالسرد بدل الكلام الذي نصدره عن انفسنا** ، ولكنه لا يضيف اي حكم بالاعدام ، ولا يرفض هذه الاثباتات : **السخرية كما يعرفها هي كيفية الايضاح .** تكمن هذه السخرية في رزانتنا، ورزانتنا لا يمكن ان تعلن عن حقائقنا ، الفاء السخرية هو صنع الاختيار المقصود **للبلاهة ،** فمن اقتصر على ذاته وضع حدا لافقه(١٤) .

وهكذا يفيض دوتويوفسكي في كتاباته الصحفية ، اذ الامكانية الوحيدة ــ رغم أنها لا تمكننا من ايجاد قدر من المطلق ــ يكون بالاستماع الى الكائن مثلما اوصانا Heidegger هايدغر(١٥) . والذي يدهشنا

حقا هو الكيفية التي بسط بها باختين حججه في فترة صاغ فيها سارتر Sartre حججا تشابهها الى حد . ففي مقال بعنوان فرانسوا موريال François Mauriac والحرية(١٦) ، يعود تاريخه الى سنة ١٩٣٩ ، يطعن سارتر في اي تطبيق روائي ، يكون الكاتب فيه قد احتل موقفا يتمتع فيه بامتياز على شخوصه ؛ فهو لا يستعين بمصطلح Monologique أي المناجاتية ، لكنه ليس بعيدا من تعريف الرواية Roman ، والحوارية Dialogique: فالروائي ليس من حقه أن يترك ساحة المعركة [ ... ] ويحاكم (١٧) ، يجب عليه ان يكتفي بتقديم شخوصه واذا هو حاكم فقد تشبه بالله، والحال ان الله والروائي مختلفين بطبيعة الحال **ذلك ما لم يكن** Mauriac **قد فهمه** : الرواية كتبها رجال لرجال آخرين . والله يرى . الله يخترق المظاهر فلا يتوقف عندها وليس قط من رواية(١٨) . مثل باختين سارتر الذي يماثل هذه الثورة الروائية باسم دوتويوفسكي ، وربما كان يقارنها بثورة آنستين Einstein : لا يوجد في الرواية الحقيقية شيء رائد أكثر مما في عالم Einstein فليس هناك اي محل لشاهد يتمتع بامتياز(١٩) .



ويخلص الى اختفاء المطلق : مقدمة الحقيقة المطلقة في رواية لايمكن ان تنشأ الا من غلط فني(٢٠) لان الروائي ليس من حقه أن يبدي آراءه المطلقة(٢١) .

باختين لا يكتفي من هذا أن يؤخذ موقفه من النسبوية ؛ ولم يصدر عنه أي شرح لمكونات هذا الفرق . فهو يحب أن يقارن تعددية دوتويوفسكي كما اثبتها مع تعددية Dante ، لان هذه تجعلنا نسمع في التزامن المثالي خلودا ، ونسمع اصوات المحتلين في كل بقاع الارض والسماء(٢٢) ؛ باختين سيكتفي بوضع علامة على حدث ثان ، الا وهو الطبيعة المتسامتة Verticale ، فهو يعني بقوله هذا الطبيعة المتسلسلة ، وهو يعارض عالم دانت بالعالم الافقي Horizontal لدوتويوفسكي ، عالم التعايش النقي(٢٣) . والفرق بينهما في الطول ، ولكن اذا كان هذا الفرق حقيقيا :

فاننا سنرى قبح ما يستند عليه دوتويوفسكي ، وباختين الذي يعترض باسمه يهرب كذلك من النسبوية ! اذا كان مثل ذلك هو كلمة باختين الاخيرة ، فانـه يجب حقيقة النظر اليه كممثل لتلـك النسبوية ، والا فسيكون الممثل لعلم الجمال الرومنتي في تياره الرئيسي ، وعلى اي حال فهو الممثل للاديولوجية الفردانية Individialiste والنسبوية ، هاتان الاديولوجيتان اللتان تهيمنان على المرحلة الحديثة .

لكن المسائل اكثر تعقيدا . ففي الوقت الذي يشهر فيه باختين بهذه الاديولوجية فانه يسمع صوتا مغايرا ، فقط ، ان الفرق بين ما حدث سابقا بين الكتاب الذي وضعه في فترة الشباب والمتعلق بالكاتب والبطل ، وبين كتابه حول دوتويوفسكي هو ان الشقاق لم يعد مفتوحا ، ولم يكن ينسجم مع تسلسل الزمن ومن هنا يمكن الحكم على باختين بانه كان على علم بذلك . ويعني ذلك ان هناك مسوغة مكشوفة لما كان يفكر فيه باختين وتظنه تأكيدا متلاحما ، ولكن مـن هنـا يمكن ان يكون مجيء اسهامـه الاكثر حدة .

ولكي يجد باختين صوتا ثالثا ، فانه يعمد الى تأويل فكرته وموقفه من دوتويوفسكي ، لان هذه الافكار حاسمة لافكاره هو نفسه ـ وعقب خطابه الشهير حول بوشكين Pouchkine ، ١٨٨٠ . وجد دوتويوفسكي نفسه مستجوبا من قبل كاتب في مرحلته هو كافلين Kaveline والـذي عارض تفكيره في الاخلاق : قائلا : لقد تصرف اخلاقيا ، ومن تصرف بالتمام ضمن قناعاته . كانت هذه مقولة في النسبوية ، وعقيدة **الانسان هو حكم نفسه** ، وهذه المقولة ليست مختلفة في الجوهر مع تلك التي ظن باختين انه وجدها عند دوتويوفسكي ، بيد ان هذا الاخير كتب في مشروعه للرد على كافلين ما يلي : « **انـه لا يكفي ان تحدد السلوك عـن طريـق الوفاء للقناعات . يجب ان نطرح دوما على ذاتنا السؤال : هل قناعاتي صحيحة؟ بيد ان الوسيلة الوحيدة لتدقيق ذلك الحساب هي المصلوب** ، المسيح Le Christ [ ... ] انا لا استطيع القبض على رجل اخلاقي ، رجـل

يشعل الهرطقة لاني لا اعترف باطروحتكم ، التي بموجبها تكون الاخلاقية على اتفاق مع القناعات الخاصة . هذا هو وحده النزاهة [ . . . ] وليس الاخلاقية . لدي نموذج ومثل أعلى اخلاقي ، هو المسيح . واطلب معرفة ما اذا كان قد اشعل البدع ؟ لا . حينئذ يسعني هذا ان اشعال البدع هو عمل غير اخلاقي [ . . . ] المسيح يرتكب اخطاء ، وقد اقيم على خطئه الدليل ! ونفسه الاحساس المشتعل يقول : احب ان ابقى مع الخطأ ومع المسيح بدل البقاء معكم انتم(٢٤) .

ان دوتويوفسكي يوجب وجود تفوق ، وهو يفرق بين النزاهة(صحة القناعات ) والحقيقة . ويزيد على هذا بأن الحقيقة الانسانية يجب ان تكون مجسدة بدلا من ان تبقى تجريدا : وهذا هو معنى وجه المسيح ؛ وهذه الحقيقة المؤنسنة Humanisée والمجسدة تساوي اكثر من ذلك . ويجب ان تكون مختارة له ، واذا حدث تناقض فان اخطاء المسيح تلك تكون اخطاء نوعية للحقيقة الاخلاقية .



ان باختين عرف هذا التأويل ، واورده في كتابه (٢٥) . لكن الغرض الذي يعطيه هو تماما تغيير وتأويل لكتابه حول دوتويوفسكي . فهو يجب ان يبقى على الخطأ ، ولكن مع المسيح (٢٦) ، ويكتب بعد ذلك : عن تناقض الحقيقة والمسيح :.: دوتويوفسكي (٢٧) .

ان جزئية هذا التأويل قريبة من التأويل الخاطىء : فدوتويوفسكي لايعارض الحقيقة والمسيح ، ولكنه يعرفهما ليقابلهما بالفلسفة ووجهات النظر ، او القناعات ، وليست تلك المعارضة الا ثانوية وفي عالم الاخلاق يعارض الحقيقة المجسدة والحقيقة الموضوعية ليختار الاولى على الثانية . لكن الشيء المعترف به هو الذي هدم موقف باختين : والذي هو اقرب الى موقف Kaveline من حيث الفكر . وهو يؤكد : « ان الابطال الرئيسيين لدوتويوفسكي هم رجال فكر ، وهم غير مبالين عندما تكون الفكرة الحقيقية قد اخذت انتماء في النواة

**العميقة لشخصياتهم »** : اليس كذلك ، اليس بناء الحجج الاخلاقية على **الوفاء** بالقناعات التي يتوزعها القاتل Raskobicov والعاهـــرة Sonia ، والمتآمـــر Ivan على قتل ابيه ، والمراهق الـذي يحلم بأن يكون Rothschild

ان دوتويوفسكي يكتـب مخططات رواية متروكة « حيـاة حيـاد سمك » : « لكن على الفكرة الفاعلة في الحياة ان تكون واضحة . يعني انه لو لم تشرح هذه الفكرة السائدة بكلمات وتركت ملغزة ، فان ذلـك سيجعل القارئ ــ الى حد ــ يرى هذه الفكرة دوما فكرة ورعة » .

باختين يورد هذا النص ايضا في كتابه دوتويوفسكي (٢٨) **لتدعيم** تأكيـده . لكن دوتويوفسكي لا يقول انه عدل عـن التمييز بين فكـرة الحادية ، واخرى دينية ، فهو يقرر فقط بالا يقول بالنص وانما بطريقة غير مباشرة . وباختين يسجل في مكان آخر : « **ان الحقيقة غير المنطوق بها عند دوتويوفسكي هي لثمة المسيح** »(٢٩) : ولكن هدوء المسيح امام **المحقق الاكبر** ، لا يعني تخل عن الحقيقة ، فقط ، هذه لا تمر ابدا عـن طريق الكلمات ، لكن مسألة واضحة في كل هذا هي أن دوتويوفسكي يعترف بوجود الحقيقة .

ونضيف الى هذه الشواهد ، شواهد اخرى لدوتويوفسكي أوردها باختين ، وكانت قد وجـدت في جريدة لاحد الكتاب كتـاب ١٨٧٣ دوتويوفسكي يكتب محللا مستشهدا بكاتب شعبي : « ان هــذا الكتاب قد شغف فوق الحد بشخوصه . وفي مدة واحدة يقرر احتواء هــذه الشخوص عن طريق الرؤية .

ويبدو لنا ان هذا ليس عرضا بطريقة حقيقية ، لكـن الخطوط المعطاة عن الشخوص يجب اثارتها بجراة ومن وجهة نظر فنية خاصة . بأي ثمن لا يستطيع الفنان الحقيقي أن يبقى على مستوى الشخوص

الممثلة ، يجب ان يكتفى بالحقيقة الواقعية الخاصة به : ولا الى حقيقة الا بالابهـار (٣٠) .

وفي الحقيقة ان هذه العبارات وجدت في مقالة صحفيـة **ساذجـة** لدوتويوفسكي .

ان وضع الكاتب والبطل في مستوى واحد ، والذي عزاه باختين الى دوتويوفسكي ليس في تناقض مـع نيات هـذا الاخير ، انها في حقيقة امرها غير ممكنة ، وبخاصة في مبدئه الخاص . وباختين نفسه **يقول ذلك** : ان وظيفة الفكرة **السائدة** ، والتي كانت محل سؤال في الجملة السريعة لدوتويوفسكي قد تقلصت الى اللا شيء : فليس عليها ان تقود الا الاختيار وتنظيم المادة (٣١) .

ولكن هذا التقريب كبير . ان دوتويوفسكي يقول في نص آخر : **ان الكاتب ليس** الا مشاركا في الحوار انه منظمة (٣٢) : ولكن المعترضة تلغي كل راديكالية القصد الذي يسبقها .



اذا كنت منظما للحوار ، فلست سوى مشارك بسيط فيه . ويبدو أن باختين يخلط بين مسألتين . واحدة هي ان الافكار افكار الكاتب تكون مبسوطة مـن طرفه هو نفسـه ، وضمن رواية . وهي قابلـة للمناقشة ، تماما كالتي يمتلكها مفكرون آخرون . والاخرى هي كون الكاتب على مستوى مـن شخوصه . فليس هناك شيء يبيح هـذا الالتباس ، لان الكاتب هو الذي ينظم افكاره الخاصة وافكار الشخوص الاخرى . ان تأكيد باختين هذا لا يمكن ان يكون صحيحا ، الا اذا كان دوتويوفسكي هو الـذي تناقض ، ونقول ذلـك في روايـة الاخـوة كارامازوف ، وهنا يمكن ان نقول في هذا الوقت ان صوره اليوشـا Aliocha على المستوى نفسه مع صوت Ivan . ان دوتويوفسكي هـو وحده الذي كتب الاخوة كارامازوف وهو الذي نظم Aliocha وايفـان Ivan كذلك . فدوتويوفسكي ليس الا صوتا ازاء أصوات أخرى في

روايته ، فهو الخالق الوحيد لها وهو المتمتع بالامتياز . وهو رغم ذلك مختلف عـن شخوصه كلها ، لان كلامها ، ليس في الحقيقـة ، الا صوتا ، على حين ان دوتويوفسكي هو خالق هذه التعددية نفسها .

وهذا الخلط يكون اكثر غرابة حتى في كتاباته الاخيرة وقد حاربه مرات عديدة ، لا سيما فيما يتعلق بالمفهوم الذي حكم هو عليه على انه مفهوم خداع ، **لصورة الكاتب** (٢٣) . وعلى حد تعبير باختين فانـه يوجد ، فرق جذري بين الكاتب من جهة ، وشخوصه من جهة اخرى ؛ وضمن هذه الشخصيات الشخصية المميزة نفسها والتي هي **صـورة الكاتب** او **الكاتب الضمني** ، فهو يقول : ان **الكاتب لا يستطيع ابدا ان يكون جزءا** مكونا لاثره الادبي ، فهو عندما يكون صورة **من صوره فسيكون بالطبع جزءا** من مادته . **فهو ليس** natura Créata **اي مـادة مخلوقة** وليس مادة مخلوقة خالقة natura atutata , et creaus (٢٤) .



والذي يثير الدهشة هو ذلك التعريف المدرس والذي بوساطته يعرف باختين الكاتب وهو يستند على تاويل في اصله الى الفيلسوف جان سكوت اريجان Jean Scot Erigéne ؛ الى الله ، واليه وحده .

باختين قد اكتشف اذن خاصية لآثار دوتويوفسكي ، ولكنه اخطأ في طريقـة تعيينها . فدوتويوفسكي فريد فيما يتمثلـه ، في نفس الوقت ، وعلى نفس المستوى من وجدانات كثيرة بعضها مقنع اكثر من البعض الاخر ، فهو ليس لديه كروائي اكثر من ذلك ، اذ ان الحقيقة تأتي مرة واحدة كافق نهائي . ان المطلق لا يمكن ان يجسد في شخصية واحدة ( فالرجال ليسوا هم المسيح ) ورغم ذلك فانهم يخدمون الافكار المنظمة لبحوثهم المشتركة مع كل شيء . ذلك ما قد ظهر ان باختين يعترف به ، بطريقة جد ملتوية ، عندما قبـل باختلاف الوجدانات ، واختلاف الحقائق فهي ليست حتما متضامنة . ويقول : والذي يجب تسجيله هو ان الانطلاق من مبدأ الحقيقة الواحدة نفسـه لا يتفـرع

عن ضرورة وجدان واحد وواحد فقط . فيمكننا ـ وعلى الوجه الاكمل القبول والتفكير بأن الحقيقة الوحيدة تتطلب تعددية الوجدانات » (٣٥) .

ولكن ايمكننا عندئذ قبول تعددية الوجدانات افلا يتطلب ذلك تخل عن الحقيقة الوحيدة ؟

باختين يسرد ويناقش مطولا جملة لدوتويوفسكي والتي يبدو فيها جليا ان هذا الاخير ليس عالما نفسانيا . ولكنه « واقعي بالمعنى الفوقي » . وهذا يعني ان دوتويوفسكي لا يرضى بالتعبير عن الحقيقة الداخلية ، انما يصف الرجال الذين هم خارج ذاته ، وهؤلاء الرجال لا يتناقصون الى وجدان واحد ( هو وجدانهم ) : فالرجال مختلفون ، وهذا يؤدي بالضرورة الى انهم كثر ، واختلافهم هو حقيقة كونهم موجودين . تلك كانت الحجة المهيمنة التي شدت باختين الى دوتويوفسكي . واذا ما حاولنا فعلا في الوقت الراهن وبنظرة خاطفة الامساك بمسيرته الثقافية فاننا سنلاحظ ان الوحدة لديه تكمن في هذه القناعة ، قناعة تمثلت عنده قبل هذا في كتابه حول دوتويوفسكي وفي أجزائه الاخيرة ، حيث يكون الشتراك بين البشر هو المكون للانسان . تلك ستكون في الواقع العبارة الاشمل لفكرة لن تتناقض ابدا ازاء الادبولوجية الفردانية ، ولاجلها ( اي الفكرة ) باختين لن يتوقف عن البحث فيما يمكن ان يبدو لنا في الوقت الحالي على أنه روايات متعددة خصصت لتأكيد الفكرة الواحدة نفسها . ويمكننا ، وانطلاقا من وجهة النظر هذه تمييز أربع فترات ( أربع لغات ) حسب طبيعة الحقل الذي نلاحظ فيه مفعول هذه الفكرة : الظاهراتية Phénomonologique الاجتماعية Sosiologique علم اللغة Linguistique ، فتاريخ الادب Historico - Litteraire وخلال فترة خامسة ( اي السنوات الاخيرة ) : كان باختين يحاول خلاصة هذه اللغات الاربع المختلفة .

ان الفترة الظاهراتية قد بنيت من خلال كتابه الاول والذي خصصه باختين للعلاقة بين الكاتب والبطل . وقد اعتبرها بمثابة حالة خاصة في العلاقة بين كائنين بشريين وهو يستدير اذن الى تحليلها . لكنه قد بدا له عندئذ بان علاقة كهذه لا يمكن ان تعتبر جائزة ( فيمكن لها الا يوجد ) ، ولا غنى عنها ، وعلى العكس من ذلك ، لاجل ان تتكون الكائن البشري ككل ، لان الكمال لا يمكن ان يأتي الا من الخارج وعن طريق رؤية الاخرين **وهذا موضوع معروف عند قراء سارتر** . ان برهان باختين يرتبط بمستويين للنفس البشرية . الحيز الاول هو حيز الجسم : لان ما ليس جسما لا يمكن أن يكون كلا ، الا اذا نظر اليه من الخارج ، او بواسطة مرآة **آنذاك لابد لي من أن ارى بدون اية مشكلة اجسام الاخرين ككل تام** . والحيز الثاني حيز وقتي ، وله علاقة **بالنفس** : وحياتي ومماتي هما وحدهما اللتان تكونان بالنسبة الي كلا ، والحال انه ، وعن طريق التعريف ، وجداني لا يمكن ان يعرفهما من الداخل . .



فالآخر(٣٦) اذن يكون مرة مكونا للكائن ، وغير متماثل معه:ان اختلاف الرجال يجد معناه ليس فقط عن طريق اجراء عملية الضرب الكيفية للأنا ، ولكن في كون كل واحد مكون ضروري للآخر .

ان المرحلة الاجتماعية الماركسية كانت نتيجتها في الكتب الثلاثة الموقعةمن طرف اصحابه ومعاونيه . فهو يعارض علم النفس او اللسانيات الذاتية، واللذان يجعلان الرجل وحيدا في هذا العالم،وازاء ذلك يرفض النظريات التجريبية والتي تقتصر على معرفة الاشياء المرئية في عملية التشارك الإنساني ، إن باختين وزملاءه يؤكدون على الطبيعة الاصلية لما هو اجتماعي : كاللغة والفكر اللذان يكونان للرجل مشاركته الضرورية مع الآخرين .

وقد كان باختين في هذه السنوات يجهد نفسه لوضع قواعد علم لغة حديث ، سيسميه Translinguistique ، اي تحويل علم اللغة من

وظيفته الى وظيفة اخرى وهو مصطلح يوحي بعقديته ، والذي كان هدفه منه ليس معطيات المسألة اللغوية ، وانما إيضاحها بمعنى التشارك الفعلي ( من فعل ) . وبعد نقده لقوانين علم اللغة البنيوي ، وقوانين النظم عند الشكليين الذين حولوا في نظره اللغة الى رمز متناسين ان الخطاب هو قبل كل شيء جسر وضع بين شخصيتين ، قد جددنا اجتماعيا ، وبصوغ باختين مقترحات إيجابية لهذه الدراسة المتعلقة بالتفاعل الفعلي في الجزء الاخير من كتابه ( حول دوتويوفسكي ) وفي بحثه المطول حول **الخطاب في الرواية** ، وهو يحلل خاصة الطريقة التي تختلط فيها الأصوات مع اصوات الموضوع .

وتبدا فترة التاريخ الأدبي من منتصف الثلاثينات ، وهي تضع كتابين احدهما حول غوتة Gothe ، والآخر حول رابليه Rabe lais ، ولم يصلنا منها الا الاخير . وقد يكون بمثابة خلاصة للاول ، والى جانبه بحث مطول وعام ، وقد قدم فيه لمفهوم الشروفوتوب Chronotope . ان باختين كان يلاحظ ان الادب كان دائما يلعب بتعددية الاصوات ، وكان يمثل وجدانات المتكلمين ، ولكن بطريقتين مختلفتين :إما ان يكون الخطاب في الاثر الادبي متلاحم في جوهره ومن هنا يعترض حاجزا أمام القوانين اللسانية العامة ، او ان هناك تعددية في الخطاب Héterologie وجدت ممثلة في النص نفسه . وكان هذا التقليد هو الذي يشد انتباهه خاصة ، سواء داخل الادب او خارجه ، حيث دراسة الاعياد الشعبية ، والكرنفال ، وتاريخ الضحك .

وكل واحد من هذه الاكتشافات يمكن أن يحاج في مكانه الخاص ، ولكنه من الواضح أيضا أنها تشارك كلها في مشروع مشترك ، وهذا المشروع يتعذر التوفيق بينه وبين الايديولوجية الفردانية ، المسؤولة عن كثير من التأكيدات التي قال بها باختين ، وهو على حق عندما ذكر أن دوتويوفسكي كان من المناهضين لثقافة المبدأ المنفرد التي ليس لها من مخرج(٣٧) .

والفكرة التي تقول بالاكتفاء الذاتي للكائن . ولكن باختين يميز بين الاتجاهين ، ويعارض احيانا الشخصانية Personnaalisme والموضوعية Subjectivisme وهذه الاخيرة تتحدد **بالانا** والاولى تتحدد بالعلاقة بين **الانا ، والآخر**(٣٨) . والمقارنة التي ترتبط باطروحاته الاخرى ،ولكنها تطرح مبـدأ كمسألة وهو طرح غير قابل للتبسيط لانه يتعلق بمـا وراء الـذات :

« واذا مابحث له عن صورة اليها يمتد كل هذا العالم ، صورة تكون في ضمير الكون الثقافي لدوتويوفسكي نفسه ، ستكون الكنيسة وهـي بمثابـة مجمع روحي غير مختلط يضـم المذنبين والفضلاء(٣٩) ، ولكـن الكنيسة ليست مركز تضارب بسيط لاصوات لها حقوق متسـاوية ، انها مركز متميز نوعيا لافراد يحتلونه ،ولايمكن أن يوجد الا لصالح ثقة عامة »

« **إن الانسـان الاسمى** Le surhomme ـ موجود ـ وليس **بالمعنـى** الذي قصده يتشه الانسان الاعلى ، انني أنا الانسان الاعلى بالنسبـة للاخر كما هوانسان بالنسبـة لي أنانان موقعي الخارجي Ronéxotopie يعطيني هذا الامتياز الذي يمكنني من رؤية الاشياء ككل . وفي نفس الوقت ، لا يمكنني التصرف على اساس ان الآخرين ليسوا موجودين : ومعرفتي ان الآخر يراني تحدد جذريا حالتي . ان اجتماعية الرجل تؤسس اخلاقيته : لا في شفقته ، ولا في تجريده للكـون ، ولكن في اعترافه بالطبيعة المكونة لما هو مشترك بين البشر . ليس فقط كون الأنسـان غير قابل للاختزال الى معنى مجرد ، ولكن ايضا ان المجتمع لا يمكن اختزاله الى افراد ، فهم كثر . يمكن أن نتصور ترنسفرديانسر Transgredience لا تختلط مع الفوقية الخالصة والبسيطة والتي لا تجرفي الى تحويل الآخر الى مادة : مادة نعيشها في الافعال العاطفية ، في الاعترافات ، في العفو ، كما في الاستماع البسيط(٤٠) .

ويمكننا ان نتعرف من خلال هذه اللغة بعض الذكريات المسيحية . ونحن نعـرف ان باختين كان ، في حياته الشخصية مؤمنا **بالمسيحية**

**الارثوذكسية** . انه في المراجع القليلة والواضحة عنه ما يقود الى الديانة. ان المسيحية ديانة على قطيعة جذرية مع المذاهب السابقة ، ولا سيما اليهودية ، والتي لا ترى الله على انه تجسيد لوجداني الخاص ، ولكن تراه كائنا خارج ذاتي والذي يزودني بما وراء مكوناتي والتي احتاجها . تجب علي محبة الآخر ولا تجب علي محبة ذاتي ، ولكن يمكن له وتجب عليه محبتي . المسيح هو الآخر مصعد آخر نقي وكوني : ما يجب ان اكونه للآخر هو ما عند الله لي(٤١) .

ان صورة المسيح اذن تزود بنموذج للعلاقة الانسانية ، **واللاتناسق الحاصل بين الأنا والأنت وضرورة التكامل للأنت هو تجسيد الحدود القصوى ، لانها ليست الا الآخر** . وأي تأويل للمسيحية **يرتبط مع تيار** الدراسات التي تتعلق بشخصية وتعاليم المسيح ، التي **تعيش في التقليد** الديني الروسي والذي يرتبط بدوتويوفسكي . والحال هذه فان باختين يؤكد موقع المسيح من الرجال ، ودوتويوفسكي قد رسخ هذا التأكيد في شخوصه وقد رأيناه يضع المسيح على نفس المستوى معهم : « ولأجل هذا نقول ان فعل الله تجاه الانسان يمكنه من أن ينبض بذاته حتى النهاية في التقدم المتاصل فيه بدلا من أن يحكم على نفسه او يشخصها »(٤٢) . اننا سوف نقيس اصالة هذا التأويل للآخر المطلق **التي سببها باختين او من الممكن ان يكون سببها دوتويوفسكي** . وسنقارن هذه الاصالة مع صياغة اخرى مشهورة : هي تلك التي اعطاها روسو Rousseau عند كلامه عن نفسه في مقدمة اعترافاته Confessions والتي تراءى له فيها حقا انه آخر روسو يضع نفسه عين معرفة الذات ، انه عبء واجهه كل الرجال ، ويقترح حياته لخدمتهم في المقارنة التالية : « أحب أن أجهد نفسي ، فلأجل ان اتعلم واقدر ، ولكي يحصل على قسط من المقارنة ، يجب على كل منا ان يعرف ذاته وآخر . وهذا الآخر سيكون أنا »(٤٣) .

ان الفرق الاساسي ليس في الطبيعة الانسانية او الوهية هذا الوسيط الكوني : ان مسيح باختين هو وجه انساني كامل ، وليس مثل روسو

الذي رشح نفسه للقيام بهذا الدور ، باختين وضع آخر بدل ذاته . المهم هو أن الآخر لا يتدخل في جملة روسو هذه ، الا اذا كان شيئا آخر حالي للمقارنة مع ذات كانت في السابق قد تكونت ، بينما عند باختين فهو يشترك في هذا التكوين نفسه . ان روسو لا يرى ضرورة الا في سياق معرفة شيء موجود قبلا ، ان مسيح باختين يستنفد دوره في تفاعل مؤسس للانسان . وعالم روسو قد صنع من ذرات مكتفية ذاتيا : فيه العلاقة بين الرجال تتناقص عند المقارنة ، وعالم باختين ( دوتويوفسكي ) عرف ، وافترض ، التفوق الجانبي والذي يكون فيه المشترك بين البشر L'interhumain ليس فقط الخواء الذي يفصل بين كائنين .

والحال هذه فان احد هذه الادراكات المجردة ليس فقط اسخى من الآخر ، ولكنه ايضا اكثر صدقا . وقد قال ذلك سارتر في **( في السان جينيه )** Saint genet : « لقد مضى زمن طويل ونحن مقتنعون بالذرية الاجتماعية التي وصى بها القرن الثامن عشر وكان قد بدا لنا أنه يمكن للرجل ان تكون ولادته كيانا وحيدا سيدخل بعدها في علاقة مع نظائره . [ ... ] ولقد اصبحنا نعلم انها ترهات . والحقيقة هي أن **الحقيقة الانسانية ، هي في المجتمع** ، وأوسع من ذلك في العالم »(٤٤) .

ان المطلق يجد مكانه لا شك في ذلك في نسق افكار باختين ، اذ انه لم يكن دائما مستعدا للاعتراف به ، وحتى اذا كان يعني تفوقا ، من النوع الاصيل : فانه ليس **عموديا** ، ولكن **افقيا** : او انه جانبيا ، وليس ذاتيا لكنه موقف . ان الرجال لا يقرون الا بالقيم والمعاني النسبية ، والغير مكتملة ، ولكنهم يصنعون ذلك في افق المعاني الكاملة والقيم المطلقة، **فهم يطمحون الى التشارك مع القيم العليا في حدود مطلقة(٤٥)** .

ومن هنا يمكن أن نرجع الى نقطة البداية ونمتحن من جديد موقف باختين بشأن وتاريخ علم الجمال ، ليس فيما عبر عنه هو نفسه هنا وهناك ، ولكن في السيل البطيء لخياراته الفلسفية الاكثر اصالة .

**فأين هو من الادب ؟ وأين هو من النقد ؟**

بالنسبة للسؤال الاول يجب اولا أن نلاحظه : في التطبيق ، فباختين لم يتمسك بالتعريف الشكلي للنقد والادب **( لكي يبدله بتعريف آخر )** ، لا ولكنه نفى فقط بحثه عن نوعية الادب . ليس لان هذا العبء كل معناه امام عينيه ، ولكن هذا المعنى لا يوجد الا في علاقة مع تاريخ خاص **للادب والنقد** ، ولا يستحق المكانة المركزية التي اعطيت له ، والذي يبدو له انه في الوقت الراهن اكثر اهمية بكثير ، هو كل تلك العلاقات التي تنسج بين الادب والثقافة **كوحدة مميزة** من خطابات مرحلة(٤٦) .

من هنا كان اهتمامه بالانواع الاولية تماما كما هو عند برخت Brecht ، يعني انواع الحديث ، والخطابات الشعبية والتبادل المنظم نسبيا . بدلا من البناء او المعمار ، فالاثر قبل كل شيء مخالف للمنطق ، وتعددية الاصوات الذكرى ، وحدس خطابات الماضي وخطابات المستقبل كلها تلتقي في مكان التلاقي ، وتفقد في اللحظة مكانتها ذات الامتياز . وتمردا على منهجه الاول : فقد اصر على الا يدرس ابدا آثارا كاملة ولا يتقوقع داخل اثر واحد : وفي الحقيقة ان مسألة المعمار لم تعد مطروحة. ان موضوع تحليلاته الادبية شيء آخر : الا وهو نظام الخطابات بالنسبة للمخاطبين ( بفتح الطاء ) الحاضرين أو الغياب « المناجاة والحوار ، التمثل ، المحاكاة الساخرة ، النمنمة والمجادلة » من جهة ، وتنظيم العالم الممثل وبخاصة بناء الزمان والفراغ وتوقيت نهاية الآخر . هذه الخصائص النصية مرتبطة مباشرة برؤية للعالم حديثة. ولكنها لن تنتهك، لان رجال المراحل اللاحقة سيستولون عليها وسيكتشفون فيها معاني جديدة . ان موضوع باختين هو حقيقة **« التحول النصي »** ليس ابدا على طرائق الشكلانيين ، ولكن على شكل انتماء لتاريخ الثقافة .

اما بالنسبة للنقد فان باختين أعلن – بدلا من ان يطبق – شكلا جديدا سيحظى باسم النقد الحواري. اننا لنتذكر القطيعة التي ادخلت

عن طريق البحث اللاهو سياسي لسبينوزا Spinoza ، ونتائجها : منها تحويل النص المدروس الى موضوع . وبالنسبة لباختين فان طرحا كهذا المشكل يؤدي الى تمزق خطير لطبيعة الخطاب الانساني . فتنقيص الآخر **وهو هنا الكاتب المدروس** الى موضوع ، هو عدم الاعتراف بالخصائص الرئيسة ، لمعرفة انه موضوع ، بحق ، يعني انه احد يتكلم ــ تماما مثلما انا اثير جدلا عليه هو . ولكن كيف نعيد اليه الكلام ؟ اذا اعترفنا بالقرابة بين خطبنا ، ورأينا في تجاورها ، ليس ما يتعلق منها بتقعيد اللغة ، ولغة الموضوع ، ولكن المثال لشكل استدلالي أكثر ألفة : وهو الحوار . حينئذ اذا قبلت ان خطاباتنا لها علاقة حوارية ، فاني أقبل ايضا ان اعيد طرح السؤال المتعلق بالحقيقة ، وليس هذا من باب الرجوع الى الوضع السالف لسبينوزا ، عندما كان آباء الكنيسة يقبلون أن يضعوا انفسهم على ارض الحقيقة بدلا من نعتبرها معطا مسبقا : هي افق نهائي وفكرة منظمة . وكما يقول باختين « يجب أن نقول ان النسبوية Relativisme مثل العقدية Dogmatisme يستبعد كل حديث وكل حوار موثوق به ، ويجعلهما ، أي الحديث والحوار عديما الجدوى ، ومن هنا تصبحان غيرا ممكنتين » ( **النسبوية والدغمائية** )(٤٧) .

وفيما يتعلق بالنقد الحواري ، الحقيقة موجودة ولكننا لا نمتلكها . فنجد مرة ثانية عند باختين تضاربا بين النقد وموضوعه الادب La Lit terature ، ولكن ليس بالمعنى الذي يوجد عند النقاد الكتاب الفرنسيين . فعند بلانشو Blanchot وبارت Barthes مثلا : النقد وموضوعه الادب يجتمعان عن طريق غياب علاقتهم بالحقيقة ، وبالنسبة لباختين ، هم يصنعونه اي جمع **النقد والادب** لانهم ملتزمون في البحث ، بدون أن يكون واحد منهم لديه امتياز على الآخر .

ان رؤية كهذه للنقد لها انعكاسات هامة على طرأتية كل العلوم الانسانية . ان نوعية العالم الانساني كما لاحظها في السابق منسكيه Montesquieu ، هي أن الرجال يطيعون لقوانين تجعلهم خاضعين

لنفس التحليل الذي تخضع له الظواهر الطبيعية لامتثالهم للقانون ، وهم في نفس يتصرفون بحرية . هنا تكمن محاولة تطبيق طرائق العلوم الطبيعية على المعرفة الانسانية . ولكن بهذا الرضى نكون قد نسينا الطبيعة المزدوجة للتصرف الانساني . الى جانب التفسير بالقوانين ـ عند الكلام بالاسلوب الفلسفي الالماني ، في بداية القرن العشرين ، والذي استعاره باختين ، يجب فهم تطبيق الحرية الانسانية . ان هذا التعارض لا يتطابق تماما مع ذلك التعارض الذي يوجد بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية : ليس فقط لان هذه الاخيرة تعرف الشرح ، ولكن لانها كما نعرف اليوم تستخدم الفهم ، ويبقى حقيقيا مع ذلك ان احداهما يسود هنا والآخر يسود هناك .

ان عمل الناقد يضم اجنحة ثلاثا . في المستوى الاول نعني مؤسسة بسيطة للاحداث ومثلها الاعلى ــ كما يقول باختين هو التدقيق : أي التقاط المعطيات المادية ، واعادة تكوين النص التاريخي . وفي الطرف الآخر من الخيال يقع الشرح بالقوانين السوسيولوجية والسيكولوجية وحتى البيولوجية(٤٨) . والطريقتان مشروعتان وضروريتان . وبينهما يقع النشاط الاكثر تحديدا والاكثر اهمية بالنسبة للناقد والباحث في العلوم الانسانية : ان التأويل في شكل حوار هو الوحيد الذي يمكن من ايجاد الحرية الانسانية .

ان المعنى هو في الواقع هذا العنصر من الحرية المخترق للضرورة(٤٩) أنا محدد بما اني كائن مادة وحر بما اني معنى موضوع . ان تقليد العلوم الانسانية للعلوم الطبيعية هو تنقيص الرجال الى مواد لا تعرف الحرية .

الحرية الانسانية في ترتيب الكائن لا تعدو كونها نسبية وخداعة ، ولكنها في المعنى وفي المبدأ مطلقة ، لان المعنى يولد من التقاء هذين الموضوعين ، وهذا الالتقاء يبدأ من جديد أبديا(٥٠) : مرة اخرى تلحق فكرة باختين فكرة سارتر . ان المعنى هو الحرية والتأويل هو الاختيار : ذلك ما بدا حقيقيا وهذا المبدأ الاخير لباختين .

←

## الحواشـي :

١ ـ ينسب الهجاء المينيبي الى مينيوبوس العذاري ، وهو كاتب ثوري من القرن الثالث الميلادي كتب باليونانية ولاقت كتبه رواجا كبيرا ، الا انها لم تصل الينا . وهو كاتب مزج بين الشعر والنثر . واشتهر بنقده اللاذع وهجائه الساخر .
من كتاب الملحمة والرواية ميخائيل باختين ترجمة د. جمال شحيد صدر عن معهد الانماء العربي .

٢ ـ يقصد الكتاب الذي نترجم منه هذا الفصل وعنوان هذا الكتاب نقد النقد للناقد الباحث Tzvetan Todorou صدر عن دار Seuil نغمبر ١٩٨٤ .

٣ ـ نشر هذا الكتاب باسم مدفيديف وهو اسم مستعار اذ كان هدف باختين هو نشر افكاره الجديدة ولم يكن يطمح الى مجد شخصي يناله .
نفس المصدر أعلاه ص ٩ .

٤ ـ المنهج الشكلي في علم الادب طبع سنة ١٩٢٩ ب مدفيديف ص ١١٩ ـ ١٤١ .

٥ ـ نفس المرجع ص ١٧٢ .

٦ ـ فيلسوف الماني ولد سنة ( ١٧٧٥ ـ ١٨٥٤ ) كتب نسقا مثاليا موضوعيا .
« المترجم عن لاروس »

٧ ـ جمالية الرواية ونظريتها وهو احد مؤلفات باختين .

٨ ـ جمالية الخلق الفعلي طبعة غاليمار ١٩٨٤ .

٩ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ٧ ط ١٩٦٣ .

١٠ ـ المصدر نفسه ص ٨ .

١١ ـ المصدر نفسه ص ٦٥ .

١٢ ـ المصدر نفسه ص ١٠٦ .

١٣ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ١٢٢ .

١٤ ـ المصدر نفسه ص ٣٤٢ .

١٥ ـ المصدر نفسه ص ٣٥٤ .

١٦ ـ سارتر المواقف I ط غاليمار ١٩٤٧ .

١٧ ـ المصدر نفسه ص ٤١ .

١٨ ـ المصدر نفسه ص ٥٧ .

١٩ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ٥٦ ـ ٥٧ .

٢٠ ـ المصدر نفسه ص ٤٧ .

٢١ ـ المصدر نفسه ص ٤٦ .

٢٢ ـ المصدر نفسه ص ٣٦ ـ ٤٢ .

←

٢٣ ـ جمالية الرواية ونظريتها Vaprosy ص ٢٠٨ .
٢٤ ـ سجل هذا الموقف في حوارية مع كاظين وعلى منبر Literaturnoe nas ledstvo ص ٦٧٤ .
٢٥ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ١٣٠ ـ ١٣١ .
٢٦ ـ ورد ذلك في المصدر نفسه ص ١٣١ .
٢٧ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٣٥٥ .
٢٨ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ١٣٢ .
٢٩ ـ المصدر نفسه ٣٥٣ .
٣٠ ـ كتب دوتويوفسكي هذا الراي Polnoe Sochinenij ص ٩٧ .
٣١ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ١٣٢ .
٣٢ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٣٢٢ .
٣٣ ـ ورد ذلك في جمالية الرواية ونظريتها Vaprosy وفي جمالية الخلق الفعلي ص ٢٨٨ ـ ٣٥٣ .
٣٤ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٢٨٨ .
٣٥ ـ ورد ذلك في كتابه الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ١٠٧ .
٣٦ ـ الآخر مفهوم فلسفي يعني أكثر من معنى .
٣٧ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٣١٢ .
٣٨ ـ المصدر نفسه ص ٣٧٠ .
٣٩ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ٣٦ .
٤٠ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٣٢٥ .
٤١ ـ المصدر نفسه ص ٥٢ .
٤٢ ـ المصدر نفسه ص ٣١٠ .
٤٣ ـ روسو المؤلفات الكاملة الجزء الاول ص ١١٤٩ .
٤٤ ـ Saint Genet سارتر ص ٥٤١ .
٤٥ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٥٤١ .
٤٦ ـ المصدر نفسه ص ١٩٢ ـ ٣٢٠ .
٤٧ ـ الفن الشعري عند دوتويوفسكي ص ٥١٣ .
٤٨ ـ جمالية الخلق الفعلي ص ٣٤٣ .
٤٩ ـ المصدر نفسه ص ٤١٠ .
٥٠ ـ المصدر نفسه ص ٣٤٢ .

☆ ☆ ☆

# حول منهجية علم الأدب

بقلم : باختين
ترجمة د. زهير ياسين الشليه



ان مؤلف العمل الادبي يمارس حضوره في كل نتاجه الابداعي ولهذا فمن الخطا البحث عنه في صفحة واحدة من بين صفحات الكتاب او في مقطع واحد ، منفصل عن مجمل مضمونه .

ان الكاتب يمارس حضوره في كل مقطع يتوحد فيه الشكل والمضمون . وكثيرا مايحاول علماء الادب البحث عن الكاتب في مقطع معين منتقى من كل المضمون مما يؤدي وبكل بساطه الى مطابقة البطل بالكاتب الذي هو في الحقيقة انسان ينتمي الى زمن معين ، ويمتلك سيرته الذاتية الخاصة ، وله ايضا افكار معينه .

ان الكاتب الحقيقي لايمكن له ان يتحول الى شخصية فنية لانه خالق لكل شخصية ادبية ولكل ما هو فني في عمله الادبي . ولهذا فان مايسمى بـ ( شخصية الكاتب ) يمكن ان تكون واحدة من شخصيات متعددة في العمل الادبي(هي في الحقيقة تكون شخصية من طراز خاص). ولايختلف الكاتب هنا عن الفنان كثيرا . غالبا مايرسم صورته في اللوحة بل ويرسم صورته الشخصية الا اننا لانراه في هذه الصورة الشخصية كما هو في الواقع ( اذ من غير الممكن رؤيته ) ، وفي كل الاحوال يمكننا رؤية الفنان في اي لوحة من لوحاته الفنية اكثر بكثير مما في صورته الشخصية ، وهو يكشف عن نفسه بشكل واضح في افضل لوحاته الفنية .

فالكاتب هو المبدع الخالق ولهذا فلا يجوز ان يخلق ضمن حالة خلقها هو بنفسه لانه طبيعه خالقه natura naturan ، وليس طبيعة مخلوقة numura naturanea ولهذا فاننا نرى المبدع فقط في عمله الفني وليس خارجه .



ان الكاتب عندما يؤلف عمله الادبي لاياخذ بنظر الاعتبار اراء النقاد، الادبيين . انه لايتقدم بدعوة خاصة لعلماء الادب للجلوس امام منضدة عمله .

وكثيرا ما يفترض مسبقا النقاد الادبيون المعاصرون ( وبشكل خاص اغلب النقاد البنيويين ) السامع الحال Immanént للعمل الادبي، أي السامع المثالي الذي يفهم كل الاشياء ويصبح رايه من الامور المسلم بها . الا ان هذا تكوين مثالي وتجريده للسامع ، يقابله كاتب مثالي وتجريدي ايضا . وفي هذه الحالة وحسب هذا المفهوم يمكن اعتبار السامع المثالي انعكاسا لصورة الكاتب في المرآة كبديل له .

وان السامع المثالي لايقدر ان ياتي بشيء خاص به ، بشيء جديد في العمل الادبي المفهوم فيما مثاليا وفي فكرة الكاتب المفهومه فيما مثاليا ايضا

ان السامع المثالي يوجد مع الكاتب في نفس ظرفي الزمان والمكان،بل اذا اردنا توخي الدقه فانـه كالكاتب يقع خارج الزمان والمكان كاي تصور مثالي وتجريدي ولهذا فهو لايمكن ان يكون شخصا اخر ( غريبا )بالنسبة للكاتب ولايمكن ان يمتلك فيضا معينا بنوعية اخرى .

ولايجوز ان توجد بين الكاتب ومثل هذا السامع ايـة تاثيرات متبادلة ولا ايـة علاقـات درامية حيويـه لانهما ليسا صوتين بـل مفهومـين مجردين ومتساويين فيما بينهما . ومن الممكن ان نجد هنا تجريـدات ميكانيكية رياضية فارغـة ومترادفة فحسب ، ولا نجـد هنا اي اثر للتشخيص Personification

**ادراك الشخصية وادراك الشيء :**

من الضروري هنا وصفهما كحديـن :

اولا : ادراك الشي النقي الميت الذي يمتلك مظهرا خارجيا فحسب، والذي يوجد للاخرين ( للغير ) فقط ، ثانيا : الحياة القويـة المكشوفـة بعمل احادي الجانب من قبل الغير ( المدرك ) ان مثل هذا الشيء الذي يفتقر الى الباطن المناسب والغيز مستعمل يمكن ان يكون مادة للاستخدام اليومي فحسب . اما الحد الثاني فيعني الفكـرة عـن الشخصية في حضورها هي بنفسها ، اي التساؤل والحوار . ومن الضروري هنا ان تكشف الشخصية عن نفسها بنفسها .

توجد هنا نواة لايمكن بلعها واستهلاكهـا ( تحافظ هنـا المسافـة Distantia على وجودها باستمرار ) ، انها النواة التي يجـب التوجه اليها في علاقات صميمة واصيلة . وعندما تكشـف هـذه النواة عن نفسـها تبقى في الوقت نفسـه محتفظة بشخصيتها لنفسها .

ان السؤال لايقدم من قبل المدرك لنفسه ولا لشخص ثالث في حضور الشيء الميت بل يقدم لنفس المدرك .

ان المقاييس والمؤشرات تكمن في عمق التوغل وليس في دقة الادراك . وان الادراك موجه نحو الذات . وهذا هو مجال المعرفة والاكتشافات والاختراعات وظهور المعارف والاخبار الجديدة . ومهم هنا معرفة او تخمين اللغز والخيال ( وليس الخطأ ) .

ان عملية الوعي والتوغل معقدة للغاية . فنشاط المدرك يلتقي بنشاط المكتشف ( اي الحواريه ( الديالوجيا ) وهي تعني هنا القدرةعلى المعرفة ، اي القدره على التعبير عن النفس . نحن نقصد ب ( التعبير ) ادراك و ( فهم ) التعبير بديالكتيك معقد للخارجي والداخلي. فالشخصية لاتمتلك البيئه والواقع المحيط فحسب بل ومداركها الخاصة ايضا. وتتفاعل معارف المدرك مع معارف المدرك . هنا توجد ( انا ) لاجل الاخرين وبفضلهم . ولايمتلك تاريخ الوعي اية قيمة بدون دور الاخرين فيه : بدون انعكاس النفس في الاخرين .



ترتبط مسائل علم الادب ونظرية الادب المؤسسة بعلاقات متبادلة بين المحيط والمدارك ( انا ) والاخرين . وتقترن عملية التوغل في الاخرين ( الاتحاد معهم ) بالحفاظ على Distantia ( مكانها الخاص )الذي يؤمن وجود فيض الوعي . وينطبق هذا الامر على تصوير الشخصية، الجماعة ، الشعوب ، العصور والتاريخ نفسه ، اضافة الى مداركهم ومستلميهم . تدرس العلوم الانسانية الوجود المتحدث والتعبيري . ولايتطابق هذا الوجود مع نفسه ولهذا بالذات تبقى اهمية كبيرةللغاية.

الدقة : اهميتها وحدودها :

تفترض الدقة مطابقة الاشياء مع نفسها . الدقة ضرورية للاتقان العملي . ان الوجود الذي يكشف عن نفسه بنفسه لايمكن ان يكون مضطرا ومرتبطا وبالتالي لاتحكمه اية ضوابط . ولهذا فان الوعي هنا لايستطيع ان يخمن او « يبدي » لنا اي شيئا .

وهكذا يوجد حدان للافكار والتطبيق ( التصرفات ) ، او نوعان من العلاقات ( الشيء والشخصية ) . وكلما كانت الشخصية عميقة، اي كلما كانت قريبه من الحد الشخصي ، كلما كان من الصعب استخدام الطرق المعممه والتقليديـة والشكليه والشائعه التي تمحو الفوارق بين العبقري والغير موهوب .

تعتبر مرادفـة ( a = a ) موضوعا للدقه في العلوم الطبيعيه. اما في علم الادب فـان الدقة تعني تجاوز غرابة الغريب بدون تحويله الى خاص ونقي خالص ( مختلف انواع التغيير والتجديد ، وعـدم معرفـة الغريب والخ ) . اهم شيء هنا هو **العمق** اي التعمق والوصول الى النواة الابداعية للشخصية التي تبقى تعيش فيها الى الابد .

ان العلوم الدقيقة عباره عن شكل مونولوجي للمعرفـة ، فالعقـل يتأمل **الشيء** ثم يطرح رأيه بـه . وهنا توجد ذات واحده وهي المدرك موضوع للمعرفة ( بما فيه الانسان ) من الممكـن تقبلـه واستيعابـه ( المتأمل ) والمتحدث ( المصرح ) ويقابله شيء صامت ليس الا . ان كـل للمعرفـة بمـا فيـه الانسـان من الممكـن تقبلـه واستيعابـه وادراكه كشيء . الا ان الـذات بحـد ذاتهـا لا يجـوز تقبلها ودراستها كشيء لانها ببقائها ذاتا لايمكن ان تكون صامته ولهذا فان عملية ادراكها يمكن ان تتم بالحوار فحسب **انه ادراك حواري** .

توجد اشكال مختلفة **للنشاطات الادراكيه والفاعليات مثل** : فاعلية مدرك الشيء الصامت وفاعلية مدرك الذات الاخـرى ، اي الفاعليـة الحواريه للمدرك التي تلتقي بالفاعلية الحواريه للذات المدركه والادراك الحواري هو بحد ذاتـه **لقاء** ليس اكثر .

**ان السؤال والجواب** ليسـا مقولتين منطقتين ، ولايجوز جمعها في وعي واحد وموحد ومنغلق على نفسه ! . ولكـل جـواب سؤال . ان السؤال والجواب يفترضان ابهاما او غموضا مشتركا ، فـاذا ظهر مـن الجواب سؤال جديد فمعنى ذلك انـه سيسقط من الحوار ويدخل في

الادراك النظامي اللاشخصي . يفترض الحوار زمكانات علاقات زمنية مكانية « المترجم » مختلفة للسائل والمجيب ، ( وعوالم جوهرية مختلفه ، اي « الانا » و « الاخرين » ) . ان السؤال والجواب من وجهة نظر الادراك ( الثالث ) وعالمه ( المحايد ) حيث يمكن فيه تبديل اي شيء بشيء اخر ، لابد وان تفقد طابعها الشخصاني .

ومن الجدير بالذكر ان الذات ، ذات الباحث نفسه تشكل ظاهرة ملحوظ في علم الادب المعاصر ( وبشكل خاص في النقد الادبي البنبوي ) فتتحول الاشياء الى مفاهيم ( بمستويات مختلفة من التجريد ) ،والذات لايمكن لها ان تكون مفهوما ( هي نفسها تتحدث وتجيب ) .

يتسم مغزى العمل الادبي بالشخصانية . ونجد فيه السؤال والتوجه لمعرفة وتخمين الجواب ولكن هذه الشخصانيه ليست سايكولوجيه بل جوهريه ولها معنى خاص .

حول مسالة الفوارق بين النص والكونتيكست *

لكل كلمة ( بل ولكل حرف ) في العمل الادبي امتدادات خارج حدود النص . ولهذا لايجوز اقتصار التحليل الادبي ( الوعي والفهم )على النص المعطى فحسب . وان كل فهم للنص في نهاية المطاف تحويله الى النصوص الاخرى واعادة تفسيره في كونتيكست جديد . ( في كونتيكست

---

* كونتيكست : ( من اللاتينية ( Contextus ) وتعني : ارتباط وثيق له قرينه . او قسم كامل نسبيا ( مثلا : عباره ، مقطع ، سياق ، والسياق من النص الذي تحصل فيه كلمة ( او عباره ) معينه على معنى دقيق وعلى تعبير يجيب عن كل النص المعطى بكامله . ويعطي الكونتيكست الكلام صبغة ذات معنى منتهى ويلعب دورا كبيرا في تعيين الوحدة الفنية للنص . ولهذا يجب تقييم العباره او الكلمه ضمن النص فقط . ويمكن اعتبار العمل الفني كله كونتيكستا ( بالمفهوم الواسع للمصطلح ) . قاموس المصطلحات الادبيه — موسكو — ١٩٧٤ .

خاص بي في الوقت الحالي وفي المستقبل ) . كونتيكست المستقبل هو في الحقيقة شعور ( باني اقدم على خطوة جديدة اتحرك من مكاني ). ويمكن تحديد مراحل هذه الحركة الحوارية للفهم كما يلي : اولا :مرحلة الانطلاق . اي النص المعطى . ثانيا : حركه الى الوراء . اي التوجه نحو الماضي ودراسة الكونتيكستات السابقة . ثالثا واخيرا : حركة الى الامام . اي المبادرة بكتابة ( او بداية ) النص المستقبلي .

يعيش النص فقط عند التقائه بنص اخر ( كونتيكست اخر ) . ويشع النور في نقطة تماس النصوص فحسب ، ويسلط هذا النور نحو الماضي والمستقبل ، ويقرب النص الى الحوار . ونؤكد هنا ان هذا التقارب بين النصوص يتسم بطابع الحوار بين النصوص ( بين التصريحات ) ويعيد كل البعد عن الحوار الميكانيكي ( للتعرضات ) . تقارب كهذا يمكن ان يتم ضمن حدود نص واحد ( ولكن ليس ضمن نص وكونتيكستات اخرى ) ، يمكن ان يتم هذا التقارب بين عناصر تجريدية ( علامات ما في داخل النص ) ، وهو ضروري في المرحلة الاولى من الفهم ( فهم الاهمية وليس المعنى ) . ويقف خلف هذا التقارب التقاء الشخصيات وليس الاشياء . واذا اردنا ان نحول الحوار الى نص واسع واحد ، اي لو الغينا اقسام الاصوات ( اي تغيير الذات المتحدثة )، لدرجة انه سيشبه الى حد ما ( ديالكتيك هيغل المونولوجي ) ، فان المعنى العميق ( اللانهائي ) سيختفي في هذه الحالة ( وسنصطدم بالقاع وسوف لن نضع غير نقطة ميته ليس الا ) .

فان التشيء الكامل يؤدي حتما الى اختفاء لامحدودية وعمق المعنى ( اي معنى كان ) .

فالفكرة التي تشبه السمكه وهي تسبح في الحوض الزجاجي، تصطدم بالقاع وبالجدران و لاتستطيع الاستمرار في السباحة لا الى الامام ولا نحو العمق ... اما الفكرة الاصليه فهي تعرف الفرضيات الشرطية فقط وهي تستوعب كل النقاط الموضوعه سابقا .

ولهذا فان شرح النص يجب ان يتم بالرجوع الى الواقع المشيأ ( الشيء ) الموجود خارج حدود النص وليس باللجوء الى نصوص ادبيه اخرى ( كونتيكستات ) كما يحدث في العديد من التحليلات السيريه والاجتماعيه المبتذلة والسببيه ( ضمن روح العلوم الطبيعية ) وكذلك في النزعة التاريخيه العديمة الشخصيات ( التاريخ العديم الاسماء ).

ان الفهم الحقيقي الاصيل للادب وللنقد الادبي يتسم دائما وابدا بالطابع الشخصاني والتاريخي . وان كل ما يسمى ب « الواقعيات » في الادب هي في الحقيقة اشياء مشحونة بالكلمة ليس الا .

وتكمن المهمة الرئيسية في ضرورة اجبار البيئة الشيئية ، التي تؤثر ميكانيكيا على الشخصية ، على « الاعتراف » ، اي ضرورة بيان ما تمتلك من الكلمات الاحتياطية والنبره ، وتحويلها الى كونتيكست ذا معنى ، الى كونتيكست الشخصية المفكرة والمتكلمة والفاعلة ( بما فيها المبدعة ) . وفي الحقيقة ان كل اعتراف ــ انتقاد ذاتي جدي وعميق ، والسيرة الذاتية والشعر الغنائي يجب ان تحقق هذه المهمة . ونستطيع ان نعتبر دوستويفسكي واحدا من الكتاب النادرين الذين استطاعوا بمنتهى العمق ان يحولوا الاشياء الى معنى من خلال كشفه تصرفات وافكار ابطاله الرئيسيين . فأن الشيء عندما يبقى شيئا يؤثر على الاشياء فقط، ولكي يؤثر هذا الشيء على البطل يجب ان يفصح عن احتياطيه المعنوي يجب ان يتحول الى كلمة .



ونلاحظ ايضا عند تحليلنا مسرحيات شكسبير التحول المستمر لكل الواقع المؤثر على الابطال الى كونتيكست معنوي لتصرفاتهم ، لأفكارهم ولاحاسيسهم فاما هي كلمات ( كلمات الساحرات وكلمات شبح الاب والخ ) ، او احداث وظروف مترجمة الى لغة الكلمة الاحتياطية المفسره .

ولكن من الضروري الاشاره الى انه لايوجد هنا نقل خالص ومباشر لكل الاشياء تحت قاسم مشترك واحد ، فالشيء يبقى شيئا والكلمة هي

الاخرى تبقى محتفظة بجوهرها ولكنهما يعوضان عن نقصهما بالمعنى فحسب .

ويجب التذكر دائما وابدا ان الشيء والشخصية **حدان** ليس لهما جوهرا مطلقا . Substantia ان المعنى لايقدر ( ولا يريد ) ان يغير الظواهر المادية الفيزيائية وغيرها ، انه لايمكن ان يؤثر كقوة مادية. بل انه لايجد ضرورة لذلك لانه اقوى من اي قوة ، وهو يغير المعنى **الشامل للاحداث والواقع الفني بدون تغييره ولا تقييد شعره في تركيبها** الواقعي ( الحياتي ) ، ويبقى كل شيء كما كان الا انه يكتسب معنى اخر ( تحول الواقع الى معنى ، الى مغزى ) . وان كل كلمة في النص **تتحول الى** كونتيكست جديد .

**هل هناك** ما يرادف الـ ( كونتيكست ) في العلوم الطبيعية ؟ يتسم **الكونتيكست بالشخصانية** ( حوار متناهي لا يوجد فيه **مكان لا للكلمة الاولى ولا للاخيرة** ) ، اما العلوم الطبيعية فهي عبارة عن **نظام موضوعي** ( لا وجود للذات فيه ) .

ان **افكارنا وتطبيقاتنا وممارساتنا الاخلاقية لا التكنيكية** ( اي **تصرفاتنا** تتحقق ضمن حدين : ضمن علاقاتنا **بالاشياء والشخصيات** .

وتحاول بعض تصرفاتنا ( الادراكية لا الاخلاقية ) ان تصل الى حد **التشييء** ، الا انها لا تصل اليه اطلاقا ، وهناك افعال تعمل هي الاخرى على ان تصل الى حد **الشخصانية** ولكنها لا تصل اليها بالتمام . ولكن الشخصانية ليست ولا باية حال من الاحوال ذاتية . لان الحد هنا ليس « انا » بحد ذاتها بل « انا » مأخوذة من علاقاتها المتبادلة مع الشخصيات الاخرى .

ولقد لعبت الصور ــ **الرموز** دورا كبيرا ( اكبر بكثير مما يتصور النقاد ) . ان تحول الشخصية الى رمز يعطيها **عمقا** وافقا معنويين

خاصيين . ويرتبط محتوى الرمز الحقيقي بفكرة العالم المتكامل وبتكامل الشمولية الانسانية والكونية من خلال تشابك الافكار الموجودة في عقولنا . وتكون كل ظاهرة خاصة محمله بطوارىء البدايات الاولى للوجود . واضافة الى ذلك فان الفارق بين الاسطورة واللا واقعي هو ادراك لعدم تطابقه مع معناه الخاص .

ويبقى كل تفسير للرمز رمزا بحد ذاته ، اقرب قليلا الى المنطق ، اي اقرب الى المفهوم . ويعني تحديد مغزى العمل الادبي بكل تعقيدات وعمق جوهره ، يعني تقديم ( اضافة جديدة ) بواسطة النشاط الابداعي .

وهذا يعني التنبؤ بالكونتيكست الجديد الآتي والنامي ، وهو يعني ايضا فيما بينه تحويل الذكريات المتممه واحتمالات وامكانيات المستقبل ( الفهم في كونتيكستات بعيدة ) ، وعند ذكرياتنا ناخذ بنظر الاعتبار الاحداث اللاحقة ( ضمن حدود الماضي ) ، اي نتقبل ونفهم الماضي الغير متكامل والمشار اليه في الكونتيكست .

باي نسبة يمكن هنا بيان وشرح وتاويل المغزى ( مغزى الصوره او الرمز ) ؟ يجوز تحقيق هذه المهمة فقط بفضل مغزى اخر ( مغزى متبلور للرمز او للشخصية ) . ولا يمكن اذابة المغزى في المفاهيم . يجوز تفسير المغزى الفني تفسيرا عقلانيا ونسبيا ( اي التحليل العلمي الاعتيادي ) ، و التعمق به عن طريق اللجوء الى مقاصد اخرى ، ( اي التأويل الفلسفي الفني ) ، وهذا يعني التعمق من خلال توسيع الكونتيكست البعيد . ولا بد لتفسير البنى الرمزية من الخروج الى رحابة المعاني الرمزية ، ولهذا فان هذا التفسير لا يمكن له ان يكون علميا بالمفهوم العلمي للعلوم الدقيقة .

ولا يجوز لتاويل وتفسير المغزى الفني ان يكون علميا ، لكنه معرفي الى ابعد الحدود . ويستطيع مثل هذا التاويل ان يقدم خدمة كبيرة

للمارسة العملية ذات الصلة الوثيقة بالاشياء . ( ... من الضروري الاعتراف بعلم الرمز كشكل للمعرفة وينتمي الى علم اخر وله قوانينه الداخلية وشروط الدقة الخاصة به ؛ وليس كشكل ( لا علمي ) حسب تعبير س. س. افير ينتسييف الدقيق (١) .

**المحتوى كشكل جديد ، الشكل كتقليد متبع ، المحتوى الرتيب ( القديم المعروف والمعتاد عليه ) .**

يجوز اعتبار الشكل كجسر لا بد منه للوصول الى الجديد ، الى مضمون اخر ، لا مثيل له . وكان الشكل معروفا ومتفق عليه من قبل الفكر القديم الجامد . في عصور ما قبل الراسمالية كان يوجد بين الشكل والمحتوى فترة انتقال تدريجية اقل حدة ، ولم يكن الشكل مؤكدا ولا ثابتا تمام الثبات ولا مضمونا تقليديا ، بل كان الشكل مرتبطا بنتائج الابداع الجماعي العام ، وعلى صلة وثيقة بالاساطير والتقاليد . كان الشكل مضمونا ذاتيا منطويا على نفسه ، على ذاته ، اما مضمون العمل الادبي فقدطرح وطور ماهو موجود منمحتوى فيالشكل، ولميكون الكاتب في العمل الادبي مضمونا جديدا ، لم يخلق المحتوى في نظام جديد من الابداع الذاتي . ولهذا فان المضمون سبق الى حد ما العمل الادبي . ان الكاتب لم يبتدعمحتوى عمله الابداعي بل طور ما كانموجودا في الاساطير فحسب .

ان الجانب اللغوي في النتاج الادبي ، اي اهمية عناصره ( مرحلة الفهم الاولى ) مفهوم من حيث المبدأ لكل ادراك ذاتي . ولكن المقطع القيم المشبع بالمغزى ( والرموز ايضا ) مهم فقط للذوات ، للشخصيات المرتبطة بظروف حياتية عامة ( انظر المعنى الاولى لكلمة رمز ) ، وبعلاقات الاخوة الحميمية في اعلى مستوياتها .

(١) الموسوعة الادبية الموجزة . الجزء السادس . موسكو ١٩٧١ ص ٨٢٨ .

ويجوز انجاز عملية التعبير عن العلاقات العاطفية القيمة ضمنا لا بالشروحات والتحليلات المنطقية المطولة . وتكون النبرات الثابتة والجوهرية اساسا لجماعة اجتماعية معينة ( كالقومية والطبقة ومجموعة العمل والخ ) . فمن الممكن الى حد ما الحديث بالنبرات فحسب وذلك بان يكون قسم الكلام التعبيري نسبيا ويجوز فيه تبديل كلمة باخرى، وغير مختلفا تقريبا ( فنحن مثلا كثيرا ما نستخدم كلمات لا نحتاج الى معانيها او نكرر هذه الكلمة او تلك العبارة فقط لكي ان نعكس النبرة الضرورية لنا ) .

ويمكن ان يتحقق الكونتيكست اللا نصي النبري القيم من خلال ( الاداء التمثيلي ) فقط ، اي قراءة النص المعطى ، الا انه يبقى في قسمه الاكبر وبشكل خاص في الاقسام الجوهرية والعميقة المعنى ، يبقى خارجا عن النص المعطى ، كخلفية حوارية لاستيعابه . الى هذا تنسب الى حد ما مسألة الشرط الاجتماعي ( اللا كلامي ) للعمل الادبي .



وهكذا فان النص سواء اكان مطبوعا او مكتوبا او شفويا ( مسجلا ) ، لا يساوي العمل الادبي ماخوذا بكامله ( او لا يساوي « الموضوع الجمالي » ) . ويدخل في النتاج الادبي كونتيكست لا نصي ضروري . فان العمل الادبي يتخلل بموسيقى الكونتيكست النبري القيم ، ولهذا فهو يفهم ويقيم من خلال وجوده في الكونتيكست ( طبعا ان هذا الكونتيكست يتغير حسب عصور التقبل لدرجة انه يكون صوتا جديدا للعمل الفني ) .

ان التفاهم المتبادل منذ مئات والاف السنين بين مختلف الشعوب والامم يؤمن وجود وحدة معقدة لكل الانسانية ، لكل الثقافات الانسانية، وحدة معقدة لكل الادب الانساني . وكل هذا يمكن ان يتضح على مستوى ( فترة زمنية طويلة ) فحسب . ويتحرك التحليل دائما وابدا في ظرف زماني قصير ، اي في الحاضر والماضي القريب والمستقبل المتصور المرغوب فيه او المحذور منه . وان الاشكال العاطفية تسبق

المستقبل في اللغة ـ الكلام ( الاوامـر ، الاماني ، التحذيرات وغيرها ) والموقف الانساني البسيط من المستقبل ( الاماني ، الامل ، الخوف ) ، . ولا يوجد فهم للصدف ، والمفاجئات ، والحداثة المطلقة والخ ) ولا وجود لنكران الذات في خلق التصورات عن المستقبل ( المستقبل بدوني ) .

ويظهر في ( فترة زمنية قصيرة ) تعارض بين الجديد والقديم في الادب . ولا يمكن التخلص من هذا الاختلاف او التناقض ، الا ان نواة الادب (الجوهرية ) تقع على حافة هذا الفارق ( مثل الحقيقة والخير ) . وفي نفس الاطر الضيقة للزمـن القصير يمكننا ان نلمس الموقف مـن الحاضر ، الا وهو : عدم التلكؤ والتقدم الى الامام ( الطليعة ) .

لا وجـود للكلمـة الاولى ولا الاخيـرة ، بل لا وجـود للحدود في الكونتيكست الحواري ( لانه ينطلق الى الماضي والمستقبل اللانهائيين ) . حتى المدلولات السابقة ، اي التي ولدت في العصور السالفة لا يمكـن لها ان تكون ثابتة ( متكاملة ومنتهية تماما ، لانهـا ستتغير باستمرار ( تتجدد ) في عملية التطور اللاحق للحوار ، وتحيا من جديد ضمن شكل محدث في كونتيكست جديد ) . فلا وجـود للاشياء الميتة المطلقـة ، وسيكون لكل مدلول ( في فترة زمنية طويلة ) عيد انبعاثه مـن جديد .

١٩٤٠ ـ ١٩٧٤

* * ★

# الكلمة في الرواية

بقلم : باختين
ترجمة : يوسف حلاق



[ فصل من كتابه : قضايا الادب وعلم الجمال ]

الفكرة الرئيسية لهذه الدراسة هي تجاوز القطيعة بين النزعة « الشكلية» المجردة والنزعة «الايديولوجية» التي لا تقل عنها تجريدا في دراسة الكلمة الفنية . ان الشكل والمضمون واحد في الكلمة مفهومة على انها ظاهرة اجتماعية ـ اجتماعية في كل دوائر حياتها وفي كل لحظاتها : من الصورة الصوتية حتى اشد طبقات معانيها تجريدا .

## الفصـل الاول

## الاسـلوبية المعاصـرة والروايـة

لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا اسلوبية الرواية ، طرح ينطلق من الاعتراف بالاصالة الاسلوبية للكلمة الروائية ( «الكلمـة النثرية الفنيـة» ) .

ظلت الرواية ردحا طويلا من الزمن موضع دراسةايديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط . كانت المسائل المشخصة لاسلوبيتها تهمل اهمالا تاما او تدرّس عرضا وبلا مبدئية : كانت الكلمة النثرية الفنيـة تفهم كماتفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمـة ، وبالتالي كانت تطبق عليهـا .



هذه الفكرة هي التي حددت تأكيدنا على « اسلوبية الجنس الادبي » . ذلك ان فصل الاسلوب واللغة عن الجنس الادبي ادى الى حد كبـير الى تمحور الدراسة في المقام الاول على الفروق الاسلوبية وحدها ، سـواء ما اتصل منها بأفراد معينين او باتجاهات معينة ، بينما تم تجاهل الطابع الاساسـي الاجتماعي للاسلوب . فحجبت المصـائر الصغيرة للتغيرات الاسلوبية المتصلة بفنانين معينين وباتجاهات معينة ، المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتصلة بمصائر الجنس الادبي . وعلى هذا فقدت الاسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياهـا ، وغرقت في الصغائر الاسلوبية ، وعجزت ولا زالت عاجزة ، عن استشفاف المصائر الكبرى المغفلـة للكلمـة الفنية وراء التطورات الفردية أو الاتجاهية . فبدت البراعة الاسلوبية في أغلب الاحيان براعـة مغلقـة تنكر الحيـاة الاجتماعية للكلمة خارج « مشغل » الفنان ، تنكرها على امتداد السـاحات والشـوارع والمـدن والقـرى والفئـات الاجتماعيـة والاجيـال

والعصور . فهذه الاسلوبية لاتتعامل مع الكلمة الحية ، بل مع تركيبها النسيجي ، مع الكلمة الالسنية المجردة المسخرة لخدمة براعة الفنان الفردية . لكن حتى الفروق الاسلوبية هذه ، الفردية او الاتجاهية، المقطوعة الصلة بالدروب الاجتماعية الاساسية لحياة الكلمة تلقى بالضرورة معالجة مسطحة ومجردة وتتعذر دراستها في وحدتها العضوية بدوائر العمل الفني المعنوية .

مقولات الاسلوبية التقليدية ( وأساسها المجاز ) او كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما الى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس .



مقابل هذه النظرة الايديولوجية المجردة بدا الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل التخصصية للعبارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة . الا ان الوضع في مسائل الاسلوبية لم يتغير على الاطلاق : فقد انحصر الاهتمام كله او كاد بقضايا الصياغة ( Composition ) بالمعنى الواسع للكلمة . لكن مقاربة خصوصية الحياة الاسلوبية للكلمة في الرواية ( كما في القصة ) مقاربة مبدئية ومشخصة في آن ( واحداهما تستحيل دون الاخرى ) ظلت غائبة كما في السابق . فبقيت السيطرة لتلك الملاحظات التقويمية العابرة حول اللغة بروح الاسلوبية التقليدية . وهي ملاحظات لاتمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني اطلاقا .

هناك مثلا وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة في هذا المجال ترى في الكلمة الروائية وسطا خارج الفن محروما من أي قابلية لمعالجته معالجة اسلوبية خاصة وأصيلة . ذلك ان وجهة النظر هذه ، اذ لم تجد في الكلمة الروائية الشكل الشعري الخالص المنشود ( بالمعنى الضيق

للشعري) انكرت عليها اي قيمة فنية . فأصبحت هذه بالتالي . كما في الكلام العلمي أو الحياتي العملي ، مجرد واسطةتواصلمحايدة فنيا(١).

ان وجهة نظر كهذه تعفينا من ضرورة العمل على تحليل الرواية تحليلا اسلوبيا ، وتلغي قضية اسلوبية الرواية ذاتها ، وجل ما تمكننا منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع * ( thème )

وعلى اي حال اخذ الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل : اذ اخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الاسلوبية . فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الاسلوبية المشخصة للنثر الروائي . وقامت . من جهة أخرى . محاولات مبدئية لتبني اصالة النثر الفني بالنسبة الى الشعر ورسم ملامح هذه الاصالة .

لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هي بالذات التي بينت بوضوح كامل ان كل مقولات الاسلوبية التقليدية،وان مفهوم الكلمة الشعرية، الفنية نفسه القائم في اساسها . يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية . لقد كانت الكلمة الروائية محكا للتفكير الاسلوبي كله اظهر ضيق افق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة . .



---

١ ـ كتب ف .م . جيرمونسكي في العشرينات يقول : « في حين ان القصيدة الغنائية عمل فني كلمي خاضع في اختيار كلماته وفي ربطها سواء من حيث « معناها أو من حيث أصواتها خضوعا تاما لغرض جمالي ، نرى رواية ليف تولستوي ، الحرة في تاليفها الكلمي ، لاتستخدم الكلمة بوصفها عنصر تاثير فيما فنيا بل بوصفها وسطا محايدا أو نظام علامات تخضع كما في الكلام العملي لمهمة توصيله وتزج بنا في حركة عناصر الموضوع بمعزل عن الكلمة . مثل هذا العمل الادبي لايمكن أن يسمى عملا من أعمال الفن الكلمي ، أو انه ، علي أي حال ، ليس عملا من اعمال الفن الكلمي بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الغنائية ». راجع مقالته « اسهام في مسالة « الطريقة الشكلية » ، وذلك في كتابه «مسائل نظرية الادب ، لينينغراد » أكاديميا ٢٢ ، ١٩٢٨ ، ص ١٧٣ .

وانتهت محاولات التحليلات الاسلوبية المشخصة للنثر الروائي هذه اما الى توصيفات اسلوبية للغة الروائي او الى الاكتفاء بابراز عناصر اسلوبية معينة في الرواية يمكن ادراجها ( او بدا انه يمكن ادراجها) ضمن المقولات التقليدية للاسلوبية وفي الحالتين غاب الكل الاسلوبي للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين .

الرواية كلاً ظاهرة متعددة في اساليبها ، متنوعة في انماط الكلام فيها ، متباينة في اصواتها ، يقع الباحث فيها على عدة وحدات اسلوبية غير متجانسة توجد احيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين اسلوبية مختلفة .

واليكم الانماط التأليفية الاسلوبية الاساسية التي يتفكك اليها العمل الروائي عادة .

١ ــ السرد الادبي الفني المباشر للمؤلف ( في اشكاله وصوره المختلفة كلها ) .



٢ ــ اسلبة (Stylisation) اشكال السرد الحياتي الشفوي ( سكاز * ) المختلفة .

٣ ــ اسلبة اشكال السرد منتصف الادبي ( المكتوب ) الحياتي المختلفة ( الرسائل ، المذكرات .... ) .

٤ ــ الاشكال المختلفة لكلام المؤلف الادبي* لكنه الخارج عن نطاق الفن ( كالمحاكات الاخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الإتنو غرافي والوثائق الرسمية ( من ضبوط وتقارير ومحاضر الخ ) .

٥ ــ كلام الابطال المفرّد اسلوبيا .

---

* لعل الـ ( سكاز ) اقرب مايكون الى لغة الحكواتي عندنا ( المترجم )

* وربما قابله في العربية الكلام الفصيح او المكتوب بلغة عربية فصيحة .

هذه الوحدات الاسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما بينها ، حين تدخل الرواية ، في نظام فني محكم وتخضع لوحدة اسلوبية عليا هي وحدة الكل . وهذه الوحدة لا يمكن مطابقتها او معادلتها من الوحدات

وهذه الوحدة لايمكن مطابقتها او معادلتها بأي من الوحدات التابعة التابعة لها .

وتقوم اصالة الجنس الروائي الاسلوبية بالضبط على تآلف هذه الوحدات التابعة انما المستقلة نسبيا ( والتي قد تكون احيانا من انماط لغوية مختلفة ) في الوحدة العليا للكل . اسلوب الرواية في امتزاج الاساليب ، ولغة الرواية نظام « لغات » . واي عنصر من عناصر لغة الرواية محكوم بداءة بالوحدة الاسلوبية التابعة التي يدخلها مباشرة ، سواء كانت تلك الوحدة كلام البطل المفرد اسلوبيا ، او السرد الحياتي الشفوي للرواية او الكتابة الخ . وهذه الوحدة الاقرب هي التي تحدد بسيماء ذاك العنصر اللغوية والاسلوبية ( المفرداتية ، الدلالية ، النحوية ) . وهذا العنصر يشارك في الوقت نفسه مع الوحدة الاسلوبية القريبة منه في صنع اسلوب الكل ، ويتأثر بنبرة الكل ، ويسهم في بناء المعنى الواحد للكل وفي بيانه .



الرواية تنوع كلامي ( واحيانا لغوي ) اجتماعي منظم فنيا وتباين اصوات فردية . والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة الى لهجات اجتماعية ، وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة ، وارغات مهنية (Jargons) ، ولغات اجناس ادبية ، ولغات اجيال واعمار متفاوتة ، ولغات اتجاهات ، ولغات افراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ( افراد مراجع ) ، ولغات حلقات وتقليعات عابرة ، لغات ايام بل ساعات اجتماعية سياسية ( فلكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته ) — هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي : اذ بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي

وبالتباين الفردي بين الاصوات الذي ينمو على ارضية توزع الـروايـة اوركسترالياً مواضيعها كلها ، وعالم المعانـي والاشياء الـذي تصوره وتعبر عنه كله . فكلام المؤلف ، وكلام الرواية ، والاجناس الدخيلة ، وكلام ابطال الرواية ان هي الا وحدات التأليف الاساسية التي يدخل التنوع الكلامي الروايـة بواسطتها . فكل وحدة من هذه الـوحـدات تسـمح بوجود تعدد في الاصوات الاجتماعية وتنوع في العلاقات والصلات بينها ( وهي حواريـة دائما وان بنسب مختلفـة ) . وهـذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الاقوال واللغات . وهذه الحركة التي يقوم بهـا الموضوع حسب انماط الكلام واللغة ، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي الاجتماعي وقطراتـه ، واكتسابه سمة حواريـة ــ هذه هي الخصوصية الاساسية للاسلوبية الروائية .

ان الاسلوبية التقليديـة لاتعرف مثل هذا القرن للغات والاساليب في وحدة عليا ، ولا تملك مقاربة لهذا الحوار الاجتماعي الفريد بين اللغات في الروايـة . ولهذا السبب لايتوجه التحليل الاسلوبي الى كلية الرواية ، بل الى وحدة اسلوبية تابعة من وحداتها او اخرى . والباحـث هنـا يغفل الخصوصية الاساسية للجنس الروائي ويستبدل موضوع البحث ، ويدرس بدلا من الاسلوب الروائي شيئا آخر تماما في حقيقة الامر ، مثله في ذلك مثل من يحول موضوعـا سيمفونيا(موزعـا توزيعا اوركستراليا) الى قطعة للبيونو وحده .



ويلاحظ نمطان من هذا الابدال : النمط الاول يقدم على وصف لغة الروائي ( وفي افضل الحالات على وصف « لغات » الروايـة ) بدلا من تحليل الاسلوب الروائي ، بوصفه اسلوب الكل الروائي .

في الحالـة يعزل الاسلوب عن الجنس وعن العمل الادبي ، وينظر اليه بوصفه ظاهرة اللغة نفسـها ، فتتحول وحـدة اسلوب هـذا العمل الفني اما الى وحدة لغـة فردية ما ( « لهجة فردية » ) أو الى وحـدة

كلام فردي . وفردية المتكلم بالضبط هي التي تعتبر هنا العامل المنشىء للاسلوب والمحول الظاهرة اللغوية ، الالسنية الى وحدة اسلوبية .

ليس بالامر الجوهري بالنسبة الينا في هذه الحالة تبني الاتجاه الذي يسير فيه مثل هذا التحليل للاسلوب الروائي ، اهو باتجاه كشف اللهجة الفردية للروائي ( مفرداته ونحوه ) او باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاماً كلاميا ، بوصفه « قولا » . ذلك ان الاسلوب يفهم في الحالتين وبقدر واحد بروح سوسور بوصفه ( اي الاسلوب ) تفريدا للغة العامة ( بمعنى نظام معايير لغوية عامة ) . وفي هذه الحالة تتحول الاسلوبية اما الى نوع من السنية « لغات فردية » او الى السنية القول .



وحدة الاسلوب تفترض اذن ، من وجهة النظر التي نحلل ، وحدة اللغة بمعنى نظام اشكال معيارية عامة من ناحية ، ووحدة الفردية التي تحقق ذاتها في هذه اللغة من ناحية اخرى .

ان كلا الشرطين ضروري فعلا في معظم الاجناس الشعرية العروضية ، لكنهما حتى هنا ابعد من ان يستنفدا اسلوب العمل الفني ويحدداه. ذلك ان ادق وصف للغة الشاعرية الفردية وكلامه واكمله لا يعني حتى مع التاكيد على القوة التصويرية لعناصر اللغة والكلام ، اننا قمنا بتحليل اسلوبي للعمل ، لان هذه العناصر تتصل بنظام اللغة او بنظام الكلام ، اي ببضعة عناصر السنية وليس بنظام العمل الفني الذي تحكمه قوانين تختلف تماما عن تلك التي تحكم نظامي اللغة والكلام الالسنيين .

لكننا نعود فنكرر ان وحدة نظام اللغة في معظم الاجناس الشعرية ووحدة فردية الشاعر اللغوية والكلامية(*) التي تحقق ذاتها تحقيقا مباشرا فيها هما المقدمتان الضروريتان للاسلوب الشعري . اما الرواية فليست

(*) ذات الشاعر الواحدة الوحيدة التي لا تتكرر .

في غنى عن هذين الشرطين وحسب ، بل ان التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للاصوات فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي كما قلنا .

وعلى هذا فاستبدال الاسلوب الروائي بلغة الروائي المفردة ( بقدر ما يتاح لنا اكتشافها في نظام « لغات » الرواية « وانماط الكلام » فيها امر غامض وغير مجدد مضاعفا : انه يشوه ماهية اسلوب الرواية ذاتها ، اذ يؤدي بالضرورة الى انتزاع عناصر معينة من الرواية وابرازها ، وهذه العناصر تحديدا هي العناصر التي يتسع لها اطار النظام اللغوي الواحد ، وتعبر تعبيرا مباشرا وتلقائيا عن فردية المؤلف في اللغة . اما كلية الرواية والمهام الخاصة ببناء هذا الكل من عناصر متباينة كلاما واصواتا واساليب وحتى لغة في احيان كثيرة فتظل خارج حدود بحث كهذا .



ذلكم هو النمط الاول لاستبدال موضوع التحليل الاسلوبي للرواية . اننا لا نريد التعرف هنا والاسترسال في التنويعات المختلفة على هذا النمط من الابدال ، وهي تنويعات يحكمها الاختلاف في فهم مقولات « كالكل الكلامي » و « نظام اللغة » ، و « فردية المؤلف اللغوية والكلامية » ، كما يحكمها الاختلاف في فهم العلاقة المتبادلة ذاتها بين الاسلوب واللغة ( وكذلك بين الاسلوبية والالسنية ) . لكننا نقول ان الماهية الاسلوبية للرواية في كل التنويعات المحتملة على هذا النمط من التحليل الذي لايعرف الا لغة واحدة ووحيدة ، وفردية وحيدة هي فردية المؤلف تعبر تعبيرا مباشرا عن ذاتها في هذه اللغة ، تغيب غيابا عن عين الباحث .

ويتصف النمط الثاني من الابدال بالتركيز على اسلوب الرواية وليس على لغة المؤلف كما في النمط الاول . الا ان هذا الاسلوب يقصر حتى لا يمس الا واحدة من الوحدات التابعة ( المستقلة نسبيا ) في الرواية .

في معظم الحالات يدرج الاسلوب الروائي مفهوم « الاسلوب الملحمي » ، وتطبق عليه بالتالي مقولات الاسلوبية التقليدية ، فلا تبرز هنا الا عناصر

التصوير الملحمي في الرواية ( وعلى الاغلب التصوير الملحمي من خلال كلام المؤلف المباشر ). اما الاختلاف العميق بين التصويرية الروائية والتصويرية الملحمية الخالصة فيتم تجاهله واستبعاده ، ذلك ان اوجه الاختلاف بين الرواية والملحمة لا تدرك هنا عادة الا على مستوى التأليف والموضوع ( Thême ) .

وفي حالات أخرى تبرز عناصر اخرى من عناصر الاسلوب الروائي بوصفها عناصر تميز نوعا من العمل الروائي او آخر اكثر من غيرها . وهكذا على سبيل المثال يمكن النظر الى عنصر السرد ليس من وجهة نظر تصويريته الموضوعية ، بل من وجهة نظر تعبيريته الذاتية . كما يمكن ابراز عناصر السرد الحياتي الشفوي الواقع خارج الادب(السكاز)(١) ، او لحظات ذات طابع اخباري تتصل بالموضوع من حيث هو حدث ( Sujet ) ، كما في تحليل رواية المغامرات على سبيل المثال ! ويمكن اخيرا ابراز العناصر الدرامية الخالصة للرواية بالحط من مستوى اللحظة السردية الى مجرد ملاحظة على حوارات شخوص الرواية . الا ان نظام اللغات في الدراما قائم على اسس مختلفة مبدئيا ، وعليه فلهذه اللغات في الدراما وقع مختلف تماما عما في الرواية،اذ ليس من وجود للغة شاملة تتوجه حواريا الى لغات أخرى ، ولا لحوار ثان شامل غير متصل بموضوع الرواية من حيث هو حدث ( اي حوار غير درامي ) .

ان انماط التحليل هذه كلها لاتناسب اسلوب الكل الروائي ، بل انها لاتناسب حتى ذلك العنصر الذي تبرزه على انه العنصر الاساسي بالنسبة الى الرواية . ذلك ان هذا العنصر منفصلا عن تفاعله مع العناصر الاخرى يغير معناه الاسلوبي ويكف عن كونه ماكانه في الرواية فعلا .

---

(١) درس الشكليون عندنا اسلوب النثر الفني في هذين المستويين الاخيرين بالدرجة الاولى، اي كانت تدرس اما عناصر « السكاز » بوصفها اكثر العناصر تمييزا للنثر الفني (كما عند ايخنبوم ) واما العناصر الاخبارية المتصلة بموضوع السرد (كما عند شكلوفسكي).

ان الوضع الحالي لمسائل اسلوبية الرواية يبين بجلاء كامل أن كل مقولات الاسلوبية التقليدية وطرائقها عاجزة عن اكتناه الاصالة الفنية للكلمة في الرواية ولحياتها الخاصة فيها « فاللغة الشعرية » « والفردية اللغوية » والصورة والرمز والاسلوب الملحمي وغيرها من المقولات العامة التي أنشأتها الاسلوبية واستخدمتها ، وكذلك مجموعة الوسائل الاسلوبية المشخصة التي ادرجتها تحت عناوين هذه المقولات، موجهة كلها وبالتساوي ، على ما بينها بين الباحثين من اختلاف في فهمها ، الى الاجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . وترتبط بهذا التوجه الوحيد جملة خصائص واوجه قصور جوهرية في المقولات الاسلوبية التقليدية. فكل هذه المقولات ، والمفهوم الفلسفي للكلمة الشعرية القائم في اساسها، ضيقة لاتستوعب الكلمة الروائية النثرية الفنية .



وهكذا تجد الاسلوبية وفلسفة الكلمة نفسيهما امام احد امرين في حقيقة الامر : اما الاعتراف بالرواية ( وبالتالي بكل النثر الفني المتصل بها ) جنسا خارج الفن أو شبه فني ) أو اعادة النظر جذريا في مفهوم الكلمة الشعرية القائم في اساس الاسلوبية التقليدية والحاكم مقولاتها كلها .



لكن هذا المأزق ابعدمن أن يعيه كل الباحثين . فمعظمهم لايميل الى اعادة النظر جذريا في المفهوم الفلسفي الاساسي للكلمة الشعرية . وكثيرون لايرون بشكل عام الجذور الفلسفية لتلك الاسلوبية ( وتلك الالسنية) التي يعملون فيها ، ولا يعترفون بها ويعرضون عن اي مبدئية فلسفية. انهم لايرون عموما الاشكالية المبدئية للكلمة الروائية وراء الملاحظات الاسلوبية المتفرقة والمتناثرة والتوصيفات الالسنية . وآخرون اكثر مبدئية يأخذون بالفردية المتماسكة في فهم اللغة والاسلوب . فتراهم يبحثون في الظاهرة الاسلوبية عن التعبير المباشر والعفوي لفردية المؤلف

قبل اي شيء آخر . ان فهما كهذا ابعد من أن يساعد على اعادة النظر في المقولات الاسلوبية الاساسية في الاتجاه اللازم .

الا انه بامكاننا ، مع هذا ، العثور على حل مبدئي لمعضلتنا هذه : بامكاننا ان نذكر علم البلاغة المنسي الذي ظل النثر الفني من اختصاصه طوال قرون . ذلك انه بامكاننا ، فيما لو اعدنا الى البلاغة حقوقها القديمة ، ان نقف عند حدود المفهوم القديم للكلمة الشعرية فننسب الى « الاشكال » البلاغية .. كل ما لايتسع له سرير بروكست المقولات الاسلوبية التقليدية في النثر الروائي (١) .

مثل هذا الحل تقدم به عندنا غ.غ شبيت في حينه بكل مبدئية وتماسك . فقد اخرج النثر الفني وتحققه الاقصى الا وهو الرواية اخراجا تاما من نطاق الشعر ونسبه الى الاشكال البلاغية الخالصة(٢).

اليكم ما يقوله غ . غ . شبيت في الرواية : « يبدو انه ما ان ينشأ وعي الاشكال المعاصرة للدعاية الاخلاقية – اي الرواية – وفهمها على انها ليست اشكال ابداع **شعري** بل تاليفات بلاغية خالصة ، حتى يصطدما ( في هذا الوعي وهذا الفهم ) بعائق يصعب تجاوزه يتمثل في شكل اعتراف عام ببعض القيمة الجمالية للرواية »(٣) .



---

(١) مثل هذا الحل كان ينطوي على اغراء خاص بالنسبة الى الطريقة الشكلية في الشعرية . ذلك ان استعادة البلاغة حقوقها يعزز على نحو بالغ المواقع الشكلية . ان البلاغة الشكلية حتم ضروري للشعرية الشكلية . وكان شكليونا متماسكين تماما حين تحدثوا عن ضرورة احياء البلاغة الى جانب الشعرية (راجع : ب .م.انحنبوم، الادب دار نشر « بريبوي » ، ١٩٢٧ ، ص ١٤٧ – ١٤٨ ) .

(٢) وذلك في « مقتطفات جمالية » على نحو اولي ، ثم في كتابه « الشكل الداخلي للكلمة » على نحو اكثر تكاملا .

(٣) « الشكل الداخلي للكلمة » ص ٢١٥ .

ان شبيت ينكر انكارا تاما القيمة الجمالية للرواية . فالرواية جنس بلاغي خارج الفن ، انها « الشكل المعاصر للدعاية الاخلاقية » ، والكلمة الفنية هي الكلمة الشعرية ( بالمعنى المشار اليه ) وحسب .

وتبنى ف. ف. فينوغرادوف ايضا في كتابه « في النثر الفني » وجهة نظر مماثلة مرجعا قضية النثر الفني الى البلاغة . الا ان فينوغرادوف الذي يلتقي في تعاريفه الفلسفية الاساسية « للشعري » والبلاغي بشبيت لم يكن ، مع هذا ، متماسكا كشبيت في مفارقته ، اذ كان يعد الرواية شكلا مختلطا تلفيقيا ( Synchrétique ) ـ تشكلا هجينا ـ وكان يسلم بوجود عناصر شعرية خالصة فيها الى جانب العناصر البلاغية(١) .

الا ان لوجهة النظر هذه التي تخرج النثر الفني ، بوصفه تشكلا بلاغيا خالصا ، اخراجا كاملا من نطاق الشعر ، وهي وجهة نظر خاطئة اساسا ، بعض القيمة التي لا شك فيها ، اذ انها تتضمن اعترافا مبدئيا ووجيها بعدم مطابقة الاسلوبية المعاصرة كلها باساسها الفلسفي الالسني للخصائص المميزة للنثر الروائي بقصورها عن استيعابها . ثم ان التوجه الى الاشكال البلاغية ذو معنى كشفي ( euristique ) كبير . فالكلمة البلاغية المدعوة لان تدرس في كل تنوع اشكالها الحي ، لا يمكن الا ان تمارس تأثيرا تثويريا عميقا في الالسنية وفلسفة اللغة ، اذ تتكشف في الاشكال البلاغية لدى مقاربتها المقاربة الصحيحة والبعيدة عن الافكار المسبقة بوضوح خارجي كبير جوانب في الكلمة اي كلمة لما تؤخذ كفاية بعين الاعتبار حتى الان ولما تفهم في كل خطورتها في حياة الكلمة ( هذه الجوانب هي الحوارية الداخلية للكلمة والظواهر المرافقة لها ) . وهنا القيمة المنهجية والكشفية للاشكال البلاغية بالنسبة الى الالسنية وفلسفة اللغة .

(١) ف. ف. فينوغرادوف « في النثر الفني » ، موسكو ـ لينينغراد ١٩٣٦ ، ص ٧٥ ـ ١٠٦ .

وعظيم أيضا ما للاشكال البلاغية من قيمة خاصة في فهم الرواية . ذلك ان النثر الفني كلـه والرواية يتصلان منشأ بالاشكال البلاغية . فعلى امتداد تطور الرواية اللاحق لم ينقطع تفاعلهما الوثيق ( سلما أو صراعا ) مع الاجناس البلاغية الحية ( الاجتماعية والاخلاقية والفلسفية وغيرها ) ، ولعل هذا التفاعل لم يكن اقل شأنا من تفاعلها مع الاجناس الفنية ( الملحمية والدرامية والغنائية ) . لكن الكلمة الروائية ظلت في هذا التفاعل المستمر محتفظة بفرادتها النوعية ، عصية على التحجيم وردها الى مجرد كلمة بلاغية .

الرواية جنس فني . والكلمة الروائية كلمة شعرية ، الا ان اطر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها . ذلك ان هذا المفهوم نفسه كان يسترشد خلال تشكله التاريخي كله ــ من أرسطو حتى ايامنا ــ باجناس « رسمية » معينة ، ويرتبط باتجاهات تاريخية معينة في حياة الكلمة الايديولوجية . ولهذا بقيت مجموعة من الظواهر خارج مجال هذا المفهوم .

ان فلسفة الكلمة والالسنية والاسلوبية تصادر على علاقة المتكلم البسيطة والمباشرة بلغة واحدة وحيدة هي لغته ، وعلى التحقق البسيط لهذه اللغة في القول المونولوجي للفرد . انها لا تعرف في الواقـع سوى قطبين في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية والاسلوبية التي بوسعهما التقاطها لا تعـرف سوى **نظام اللغة الواحدة** ، والفرد المتكلم بهذه اللغـة .

لقد اضفت الاتجاهات المختلفة في فلسفة اللغة والالسنية والاسلوبية في حقب مختلفة ( وباتصال وثيق مع الاساليب والايديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب ) ظلالا وفروقا مختلفة على مفاهيم « نظـام اللغة » ، « والقول المونولوجي » ، « والفرد المتكلم » الا ان مضمونها الاساسي ظل ثابتا . وقـد تحدد هـذا المضمون الاساسي بالمصائـر الاجتماعية التاريخية المحـددة للغات الاوروبيـة وبمصـائر الكلمـة

الايديولوجية ، وبالمهام التاريخية الخاصة التي تعين على الكلمة الايديولوجية ان تحلها في دوائر اجتماعية معينة ، وفي مراحل معينة من تطورها التاريخي .

هذه المصائر والمهمات هي التي استدعت نشوء تنويعات معينة على جنس الكلمة الايديولوجية ، كما استدعت نشوء اتجاهات معينة خلال تطور الكلمة الايديولوجية ، واخيرا فيما فلسفيا معينا للكلمة وعلى الاخص الكلمة الشعرية ، هو الفهم القائم في اساس كل الاتجاهات الاسلوبية .

وفي ارتباط المقولات الاسلوبية الاساسية بهذه المصائر والمهمات التاريخية المحددة للكلمة الايديولوجية سر قوة هذه المقولات وسر ضعفها وقصورها في آن . لقد ولدت هذه المقولات واكتملت بفعل القوى التاريخية الفعالة في صيرورة الكلمة الايديولوجية لفئات اجتماعية معينة ، وكانت التعبير النظري عن هذه القوى الفعالة المبدعة لحياة اللغة .



هذه القوى هي قوى توحيد ومركزة عالم الكلمة الايديولوجية .

ان مقولة اللغة الواحدة هي التعبير النظري عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها ، هي التعبير عن القوى الجابذة في اللغة . اللغة الواحدة ليست شيئا معطى مرة ولكل مرة ، بل انها ، في حقيقة الامر ، شيء في صيرورة دائمة . فهي تجابه في كل لحظة من لحظات حياتها التنوع الكلامي القائم فعلا . لكنها في الوقت نفسه واقع حقيقي بوصفها قوة تتجاوز هذا التنوع الكلامي وتضع له حدودا معينة وتضمن بعض الحد الاقصى من التفاهم ، وتتبلور في وحدة فعلية وان تكن نسبية ، هي وحدة اللغة المحكية ( الحياتية ) والادبية ( الفصحى ، السليمة ) السائدة .

اللغة الواحدة العامة هي نظام معايير لغوية . لكن هـذه المعايير ليست وجوبا مجردا ، بل انها القوى التي تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامي في اللغة ، وتوحد التفكير الايديولوجي الكلمي ، وتخلـق داخل اللغة القومية المتنوعة في انماط كلامها النـواة اللغوية الصلبـة والثابتة للغة الادبية ( الفصحى ) المعترف بها رسميا ، وتصد عـن هذه اللغة المكتملة ضغط التنوع الكلامي المتنامي .

ما نقصده هنا ليس حدا ادنى السنيا مجردا للغة عامة بمعنى نظـام اشكال اولية ( رموز لغوية ) يوفر ويضمن حـدا ادنى من التفاهم في التواصل العملي . فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجردة ، بل اللغة المتلئة ايديولوجيا ، اللغة بوصفها نظـرة الى العالم ، بل حتى بوصفها رأيا مشخصا ، اللغة التي تضمن اقصى حد من التفاهم في كل دوائر الحياة الايديولوجية . لهذا السبب تعبر اللغـة الواحدة عن قوى التوحيد والمركزة في الكلمة الايديولوجيـة اللذيـن يجريـان في اتصال وثيق وعمليـات المركـزة السياسية الاجتماعيـة والثقافيـة .



ان مذهب أرسطو الشعري ومذهب اوغسطين الشعري ومذهب كنيسـة القرون الوسطى الشعري ـ مذهب اللغة الواحدة للحقيقة ، ومذهب ديكارت الشعري ـ مذهب الكلاسيكية الجديـدة ، ومذهب ليبنتس الكلي في النحو والصرف ـ فكرة الصرف والنحو الكلي ، ومذهب هومبولدت الايديولوجي المشخص تعبر كلها ، على ما بينها من اختلافات وفـروق ، عن تلك القوى الجابـذة في الحياة الايديولوجية واللغويـة الاجتماعيـة وتخدم نفـس الغرض الا وهـو مركزة اللغات الاوربيـة وتوحيدها . ان انتصار لغة ( لهجة ) سائدة واحدة على لغات اخرى ، وازاحة اللغات الاخرى واستعبادها والتنوير من خلال كلمة الحق ، وتعليم البرابرة والفئـات الدنيا لغة الثقافـة والحقيقة الواحـدة ، والفيلولوجيا بطرائق دراستها وتدريسها لغات ميتة ، وبالتالي كـأي

شيء ميت لغات واحدة في حقيقة الامر ، وعلم اللغـة الهندي الاوروبي في سعية الى ارجاع اللغات المختلفة الى ارومة واحدة ــ لغة ام واحدة ــ هـذا كله استتبع مضمون مقولـة اللغة الواحدة في الفكـر الالسني والاسلوبي وقوتها ودورها الخلاق والمؤسلب في معظم الاجناس الشعرية التـي تشكلت في أحضـان تلك القوى الجابـدة في حيـاة الكلمـة الايديولوجية .

لكن القوى الجابذة في حياة اللغة المتجسدة في « اللغة الواحدة » تعمل في وسـط من التنوع الكلامي الفعلي . فاللغة في كل لحظة مـن لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط الى لهجات السنية بالمعنى الدقيق للكلمة ( مـن حيث السمات الالسنية الشكلية ، والصوتيـة منها في المقام الاول ) ، بل ، وهذا هو الشيء الجوهري بالنسبة الينا هنا ، الى لغات اجتماعية ايديولوجية : لغات فئات اجتماعيـة ومهن واجناس ادبية واجيال الخ . فاللغة الادبية ، من وجهة النظر هذه ، ليسـت الا احدى لغات التنوع الكلامي ، زد على ذلك ان هذه اللغـة بدورها تتفكك الى لغات ( من حيث الجنس الادبي او الاتجاه الادبي الخ ) . وهذان التفكك والتنوع الفعليان ليس تعبيرا عن سكونية الحياة اللغوية ، بل عن ديناميكيتها ايضا : فالتفكك والتنوع الكلامي يتسعـان ويتعمقان ما دامت اللغة تحيا وتنمو ، ذلك ان القوى النابذة في اللغـة تعمل دون انقطاع الى جانب القوى الجابذة فيها ، والى جانب المركزة والتوحيد في الكلمة الايديولوجية تجري باستمرار عمليات اللا مركزة والتقسيم .

ان اي قول مشخص نقوله ذا شأن هو نقطة ارتكاز للقوى الجابذة كما للقوى النابذة . ففيه عمليات المركزة واللامركزة ، عمليات التوحيد والتقسيم ، فهو لا يكتفي الا بائتين : لغته بوصفه تجسيدها الكلامي الفرد والتنوع الكلامي بوصفه شريكا فعالا فيه . وهذه المشاركة الفعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي هي التي تحدد القوام اللغوي للقول

وأسلوبه لا اقل مما يحددهما انتماؤه الى النظام المعياري المركز للغـة الواحـدة .

ان اي قول يتصل في آن « باللغة الواحدة » ( بالاتجاهات والقوى الجابذة ) وبالتنوع الكلامي الاجتماعي والتاريخي ( بالقوى النابذة ، المفككة ) .

هذه هي لغة اليوم ، العصر ، الفئة الاجتماعية ، الجنس الادبي ، الاتجاه الخ . ولا يمكن اعطاء تحليل مشخص وموسع لاي قول الا بعد الكشف عنه بوصفة وحدة متناقضة ومتوترة للاتجاهين المتصارعين في حياة اللغـة .

ان الوسط الحقيقي الذي يعيش فيه القول ويتشكل هـو التنوع الكلامي المكتسب صفة الحوار ، الغفل والاجتماعي بوصفه لغة ، لكنـه الممتلىء مضمونا والمنبور بوصفه قولا فرديا .



ففي حين كانت الاجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية ، تتطور في مجرى القوى الموحـدة والممركزة ، القـوى الجابذة في حيـاة الكلمـة الايديولوجية ، كانت الرواية والاجناس النثريـة الفنيـة المتصلة بهـا تتشكل ، تاريخيا ، في مجرى قوى اللامركزة ، قوى النبذ . ففيمـا كان الشعر في الاوساط الاجتماعية الايديولوجية الرسمية العليا يتصدى لحل مهمة مركزة عالم الكلمة الايديولوجية ثقافيا وقوميا وسياسيا ، كانت تتردد في الاوساط الدنيا ، على خشبات المسارح في مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية اصوات المهرجين في تنوع كلامهم وفي محاكاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات ، وكان ينمو ادب الفابليو والشفانك(*)،

* الفابليو قصة شعرية تحمل في اكثر الاحيان طابعا معاديا للاقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهتها ازدهرت في فرنسا بين القرنين ١٢ ـ ١٤ ، والشفانك هـو المقابل الالماني للفابليو الفرنسي .

أدب اغاني الشارع والامثال والنكات هناك حيث لم يكن وجود لاي مركز لغوي وحيث كان يجري اللعب الحي «بلغات» الشعراء والعلماءوالرهبان والفرسان الخ ، هناك حيث كانت « اللغات » كلها اقنعة ولم يكن وجود لاي وجه لغوي حقيقي واكيد .

ولم يكن هذا التنوع الكلامي المنظم في هذه الاجناس الدنيا مجرد تنوع كلامي بالنسبة الى اللغة الادبية المعترف بها ( فيمختلف اجناسها ) اي بالنسبة الى المركز اللغوي لحياة الكلمة الايديولوجية للامة والعصر ، بل كان مجابهة واعية له . كان ممتلئا بالمحاكاة الساخرة ( Parodie ) وموجها بشكل محاجي ضد لغات العصر الرسمية ، كان تنوعا كلاميا اكتسب صفة الحوار .



ان فلسفة اللغة والالسنيةوالاسلوبية التي ولدت فيمجرى اتجاهات المركزة في حياة اللغة ونشات فيه تجاهلت هذا التنوع الكلامي الحواري المجسد للقوى النابذة في حياة اللغة . ولهذا كانت اعجز من ان تدرك الحوارية اللغوية التي بعثها وحكمها صراع وجهات النظر الاجتماعية اللغوية وليس الصراع داخل اللغة ذاتها بين ارادات افراد او التناقضات المنطقية .· وعلى أي حال فالحوار داخل اللغة الدرامي ، البلاغي ، المعرفي ، الحياتي ) ظل حتى عهد جد قريب دون دراسة تقريبا سواء السنيا او اسلوبيا . ويمكن القول صراحة ان اللحظة الحوارية في الكلمة وكل الظواهر المرتبطة بها ظلت حتى الفترة الاخيرة خارج منظور الالسنية .

اما الاسلوبية فقد أصمت اذنيها تماما عن هذا الحوار . فتمثلت العمل الادبي على انه كل مغلق مكتف بذاته ، تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته كما لا يفترض اي اقوال اخرى ، ودرست نظام العمل الادبي قياسا على نظام اللغة الذي لا يمكن ان يوجد في تفاعل حواري مع اللغات الاخرى . فالعمل الادبي كلا ، أيا كان هذا العمل ، هو من وجهة نظر الاسلوبية مونولوج مغلق ومكتف بذاته ينشئه المؤلف ولا يفترض خارج نطاقه هو الا سامعا سلبيا . ولو تصورنا العمل الادبي

ردا في حوار ما يتحدد اسلوبه ( اسلوب هذا الرد ) بعلاقته المتبادلة مع الردود الاخرى في هذا الحوار ( المحادثة ) ؛ لما وجدت ، من وجهة نظر الاسلوبية التقليدية ، مقاربة تتناسب وهذا الاسلوب المكتسب الطبيعة الحوارية . فاكثر مظاهر هذا النوع حدة وبروزا ، وهي اسلوب المحاجة ، والمحاكاة الساخرة ، والسخرية ، توصف عادة بأنها ظواهر بلاغية وليست شعرية . ان الاسلوبية تقفل علـى كل ظاهرة اسلوبية داخل السياق المونولوجي للقول المكتفي بذاته والمغلق كأنما تحبسها في زنزانة السياق الواحد ، فلا هي بقادرة على التجاوب مع اقوال الاخرين ولا هي بقادرة على تحقيق معناها الاسلوبي بالتفاعل معها ، بل عليها ان تستغرق ذاتها في سياقها المغلق وحده .



وبما أن فلسفة اللغة والالسنية والاسلوبية كانت تخدم الاتجاهات المركزة العظمى في حياة الكلمة الايديولوجية في اوربا ، فقد كانت تبحث اول ما تبحث عن الوحدة في التنوع . وهذا التركيز الاستثنائي على الوحدة في حاضر اللغات وماضيها لفت اهتمام الفكر الفلسفي الالسني وصبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا وصلابة واقلها قابلية للتغير او لتعدد التفسير ( واللحظات الصوتية في الكلمة في الدرجة الاولى ) ، وعن ابعدها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة في الكلمة ، وظل « الوعي اللغوي » الفعلي ، المتلىء ايديولوجيا ، المشارك في التنوع الكلامي واللغوي القائم واقعيا ، خارج منظورها . هذا التركيز علـى الوحدة دون سواها جعلها تتجاهل كل الاجناس الكلمية ( الحياتية ، البلاغية ، النثرية الفنية ) التي كانت الحامل لاتجاهات اللامركزة في حياة اللغة او ، على اي حال ، التي كانت تشارك مشاركة جوهرية مفرطة في التنوع الكلامي . وظل التعبير عن وعي التنوع الكلامي والتنوع اللغوي هذا في اشكال وظواهر خاصة من اشكال حياة الكلمة وظواهرها دون اي تأثير محدد في الفكر الالسني والاسلوبي .

* قد يكون الرد جوابا او اعتراضا او ملاحظة على قول ما .

ولهذا فالاحساس الخاص المتميز باللغة وبالكلمة الذي عبر عن نفسه في الاسلبات والسكاز ، وفي اشكال التمويه الكلامي المتعددة « في الكلام غير المباشر » وفي اشكال فنية اخرى اعقد من اشكال تنظيم التنوع الكلامي وتوزيع موضوعاته توزيعا أوركستراليا باللغات ، وفي كل نماذج النثر الروائي المتميزة والعميقة ، عند غريميلسخاوزن وسرفنتس ورابليه وفيلدينغ وستيرن وغيرهم ، هذا الاحساس لم يتمكن من ايجاد الوعي والتفسير النظريين المناسبين .

ان قضايا اسلوبية الرواية تؤدي حتما الى ضرورة التطرق الى جملة مسائل مبدئية تتصل بفلسفة الكلمة وبجوانب من حياتها يكاد الفكر الالسني والاسلوبي لم يلق عليها ضوءا الا وهي حياة الكلمة وسلوكها في عالم التنوع الكلامي والتنوع اللغوي .



☆ ☆ ☆

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

## آثار سورية القديمة

آثار ماقبل الاسلام في الجمهورية العربية السورية

تأليف
هورست كلينكل

ترجمة
قاسم طوير



* * *

## علم النفس وميادينه

من فرويد الى لاكان

ممارسة علم النفس ونقده

مجموعة من المؤلفين

ترجمة : وجيه اسعد

* * *

أدب

## هكذا عرفنا رسول حمزاتوف

حنا مينه

شعر

## رسالة إلى ليلى الجنوب

خالد أبو خالد

قصة

## المحطة

محمد كامل الخطيب

# هكذا عرفنا رسول حمزاتوف

حنا مينه



اعترف • كان حبه كبيرا • ربما أكبر حب قرأته ، أو سمعت به • ولم يكن حبا خياليا ، أو مؤلفا من كلمات ، أو منمقا على عادة الذين يرسمون قلوبهم على الصفحات ،كان أكبر من ذلك ، فيه الشجر ، والحجر ، والنجم ، والماء ، والارض ، والزرع ، والنسر ، والفرس ، والسهل ، والجبل ، وفيه البطولة ، من ابي طالب الى شامل ، كان بكلمة واحدة : داغستان كلها ، هذه التي كانت صغيرة في الجغرافيا ، فصارت كبيرة في الشعر ، وكانت ضائعة بين القارات الخمس ، فصارت موجودة على ألسنة الناس في القارات الخمس أيضا •

الطفل،يولد صغيرا عادة ،يشب رويدا رويدا، مع الشهر ، والسنة ، والعقد ، كذلك كانت الحال ، بالنسبة لنا ولاطفالنا ، وأحفادنا ،وكذلك أيضا ، كانت بالنسبة للكتاب الذين أحببناهم ،من غوركي الىهمنغواي الى نيرودا ، هؤلاء الذين ، في أذهاننا ، وقلوبنا ، ولدوا مع القصة والشعر ، والمسرحية والرواية ،اكتشفناهم شيئا فشيئا ،كما فيعصرنا ، تكتشف الاجرام السماوية ، لكنه هو ، رسول حمزاتوف ، اكتشفناه دفعة واحدة ، مع داغستانه التي قال عنها ، اذا اردتان تعرفها فاقرأني ، واذا أردت أن تعرفني فزرها .. لقد زرناها ، عبر اشعاره ، وقصصه ، وحكاياته ، وعبر تلك التي لا توصف بل تعاش : صبابتـه .

قبل ذلك ، كنت احسب انني بلغت في حب البحر ، معايشته ، معاناته ، والكتابة عنه ، حدا لن يبلغني فيه أحد : خمس روايات ، والاف الصفحات ، وعشرات الوف الكلمات ، وما لا يحصى من الوقائع ، ومن مصارعة الريح ، والموج ، والنوء ، ومن رصد الشمس ، قرصا ارجوانيا يغطس في مياهه ، والصبح ، ضوءا ماسيا يولد على صفحته ، والغسق ، رداء أسود ، شفافا ، مخرما ، ينفرش على متنه ، ثم الزيارة بين مرفأ ومرفأ ، والرحلة ، بين قارة وقارة ، والبحارة ،ذئاب الموانيء ، والنساء ، غلمة الرجال الذين اغتربوا ، وتاهوا ، وضاعوا ، ووجدوا ، ذات يوم ، على أرض ، ورسوا ، ذات فجر على شاطيء ، كل هؤلاء ، في قصص تبدأ ولا تنتهي ، ومغامرات ، مات فيها الموت ، واثبت الرجال انهم أقوى من الموت ..

لقداحببت البحر مع هؤلاء ، واعجبت بهؤلاء مع البحر ، لانهـم به صاروا رجالا ، وهكذا تعشقتهم ، وعبدتهم ، لكنني ، حين قـرأت

« داغستاني » وجدت رسول حمزاتوف احبها أكثر ، عشقها أكثر ، وعبدها أكثر ، لا بما هي أديم ، بل بما هي بشر ، ولا بما هي وطن ، بل بما هي جزء من وطن أكبر : الاتحاد السوفياتي العظيم . وعلى هـذا انتزع حمزاتوف مني فرحتي بنفسي ، وقناعتي وفخري بقلمي ، فقـد كان فرحه أعمق ، وقناعته ارسخ ، وفخره بقلمه واسعا ، بعيدا ، جميلا كمدى الظن .

ذات ليل ، في مدينتي اللاذقية ، تعرفت الى بحار . كنا معـا في خمارة ، وكانت خمارة بحارة ،كل منهم يزعم انه فض بكارة اللجة ، حين كانت عذراء ماتزال ، وانه ملك البحر ، هذا الذي هوملك الملوك ، واذا ببحار فتى ، طويل ،ضامر ، اسمر ، من اولئك الذين سبوا عرائس الماء ، يسألني :



ـ ماذا تريد أنت ؟

قلت :

ـ معرفة البحر ..

ـ البحر أم خلاصته ؟

ـ خلاصته ..

ـ انتظر تجد .. انا من سيعطيك خلاصة البحر .

بعد ايام هبت عاصفة على البحر ، وثارت الريح والمطر والموج ، وجن البحر فما من نازل اليه او طامع منه ، وفي قلب هذه العاصفة ، ذهب ذلك البحار الى اللجةليضاجعها ، لكن اللجة ثأرت لنفسها فاغرقته في مطاويها ، وعندئذ جاء النبأ الفاجع : مات وحش الماء ! وشرع البحارة يبكون ، وراحت العاصفة ترقص ، وفي قلبها رأيت طيفه يشير الي أن اقترب ، فلما دنوت منه قال لي :

ـ هذه خلاصة البحر ، اتدري ؟

ـ انت خلاصته ؟

ـ بطولة البحار خلاصته ...

ـ ولكنك مت ..

ـ الموت ذروة البطولة ، فان تحب ، او ترحل ، او تغامر ، او تصارع ، او تقاتل ، فان الموت علامتك في أنك أحببت ، ورحلت ، وغامرت ، وصارعت ، وقاتلت ، ودونها تبقى ولا ورقة ثبوتية لديك ، وتعيش دون ان تعرف لذة العيش على حافة الخطر ، لقد ضاجعت اللجة ، وتلك هي حكاية الرجل حين يعطي نفسه لقضية كبرى ، بحجم اللجة ، او بحجم امرأة مثل كاترين الحلوة [(١)] .



ولقد فهمت ما اراده البحار في حياته ، وما اراده في مماته ، وعرفت اللجة ، وعرفت المرأة ، ولم اجد من يليق بكاترين سوى شامل ، لقد كان بطلا من الجبل ، وهي عروس من الماء ، ومن اتصالهما سيولد الذي « لا عين رأت ولا اذن سمعت » .

يا رسـول حمزاتوف ، بلغتني عنك هذه الحكايـة . كنت في موسكو ، وكان فيها وفد من الكتاب العرب . شربت نخبنا ، نخب عروبتنا ، نخب الحضارة العربية التي فيهـا مـن تكوينك عنصر أو عناصر ، وحين أعاد أحدهم ، كأسه ملأى ، قلت له :

ـ اشرب كأسك كلها ، فليس في كل مرة يتاح لك ان تشرب نخب حمزاتوف ..

---

(١) بطلة ثلاثية « حكاية بحار » .

صدقت ، ولي في الحكاية عبرة • ليس كل مرة يتاح لي ان اكتب كلمة صغيرة لديوان حمزاتوف ، لهذا اكتبها كلها ، واشربها كلهـا ، كأسك ، محبتك ، داغستانك ، وقضيتك التي هي قضيتنا : الحرية والسلام ، اكتبها وانا اعرف انها لن تبلغ ان تكون قلادة ورد لعنقك ، ولا خاتما من فل لاصبعك ، ولا تحية قلبية لديوانك ، انما ثمة عذر ، فانا روائي ولست شاعرا ، والا لكتبت لك قصيدة عن خنجرك [١] •

انت من تسادا ، في داغستان ، وانا من اللاذقية في سورية ، انظر : آلاف الاميال تفصـل بيننا ، لكننا ، انت وانا ، قربان ، أخوان ، رفيقان ، مناضلان في سبيل انسانية بلا اوجاع ، وهذا ، كما قال ناظم حكمت ، يوحدنا ، ففي صفنا كل الشرفاء ، وكل الاحرار ، وكل ذوي الارادة الطيبـة ، وفي صفنا شـامل وحسن الخـراط [٢] ولوركا وماياكوفسكي ، ووصفي قرنفلي [٣] واراغون ، وفي صفنا زويا [٤] وسناء محيدلي [٥] ، ونهر من الاسماء يفيض على الضفتين •

زرت بلادنا ولم اجتمع بك • خارج غرف الموكيت أنا • أتريد أن تراني ؟ أمامك البحر والغابـة ، وأمامك فتية لا ينتظمهم عقـد الاتحاد •• ماذا ، يا رسول ، نفعل بالاتحادات ؟ الكلمة ، تولد ، كفرخ النسر ، على قنن الجبـال ، أو تغوص ، كسمك القرش ، في أعماق

---

(١) قصيدة الخنجر لرسول حمزاتوف .

(٢) حسن الخراط احد قادة الثورة السورية ١٩٢٥ .

(٣) شاعر سوري تقدمي من حمص .

(٤) فتاة سوفياتية من المقاومة اعدمها الالمان المحتلون شنقا خلال الحرب العالمية الثانية.

(٥) اول فتاة عربية قامت بهجوم انتحاري على الاسرائيليين المحتلين في جنوب لبنان .

البحار ، اذا جئت سورية فاسأل عنا هناك ، وسنشرب كأسك كلها ، لا نبقي منها فضلة قال شاعرنا[١] ان الكأس يتثاءب بهـا ، والهوى يكسـل معها .

لقد أحببنا بلدنا . أحببناه مثل حبك لداغستان ، لكننا كنا على وهم اننا عرفناه ، الآن نشعر بالتقصير ، ونعترف ، مع الذين يقولون : أنتم لاتعرفون واقع بلادكم، اننا لا نعرف ، مثلما تعرف،في داغستانك ، الفرق بين حصاة وحصاة ، بين زهرة وزهرة ، وبين لون ولون ، وأنت ، بعد أن قرأناك أدركنا ان ما كنا نعهده في المعرفة كان في الجهل ، وان علينا ، في التطلع الى عالمية الاشياء ، ان نعرف محليتها أولا ، ان نعرف سورية في سورية ، ولبنان في لبنان ، ومصر في مصر . وعندئذ يستقيم لنا التعبير ، ونستطيع أن نكتب مثلك ، عن وطن واحد ، فاذا به ،أوفي ذاته ، يجمع الاوطان كلها .



في احدى رواياتي ، غاب الزوج البحار شهورا في البحر ، ولما عاد ، ولامست شفتاه شفتي زوجته ، قال لها : «أنت لاتحبينني كما من قبل» دهشت المرأة ، سألت : « لماذا ؟ » قال الزوج البحـار « هكذا .. شفتاك غير دافئتين كما كانتا يوم زواجنا » فعلا ، كانت المرأة قد أحبت سواه ، وكانت دهشتها ان زوجهـا اكتشف ذلك ، بهـذه الملامسة البسيطة .

انت ، بمثل هذه الحساسية المرهفة ، الكاشفة ، تعرف الفرق بين رجل ورجل ، امرأة وامرأة ، ماء وماء ، شجرة وشجرة في وطنك ،

---

(١) بشارة الخوري ( الاخطل الصغير ) والبيت المشار اليه هو :

انا لست أرضى للنشامى أن أرى      كسل الهوى وتثاؤب الاقدام

حتى ليخيل الى قارئك ، انك عرفت ، في داغستانك ، كل الرجال ، كل النساء ، كـل الميـاه ، كل الاشجار ، وفوقها كل الطيور والزهـور والاعشاب والاغاني وهدهدات الاطفـال ، والكتابات على الابواب وعلى أغلفة الكتب ، وان نبض داغستان هو نبضك ، وشمسها شمسك، وثلجها ثلجك ، وكل ما يولد أو يموت ، أو يشب أو يشيخ ، أو يسعد أو يشقى ، على علم به ، لانك تحتضن فيء داغستان ، وشمسها وثلجها، ووليدها وفتاها وشيخها ، وسعادتها وشقاءها ، وانك ، حين تكتب ، تتحدث عن مادة مطاوعة بين يديك ، كأنك أنت الذي خلقتها ، وجئت ، بعد ذلك لتخلقها ثانية ، فنا هذه المرة .

قـال ناظم حكمت : « ان نموت الآن ، لنستيقظ بعـد مئة ، يا حبيبي ، لا ، لست هاربا ، وعصري لا يخيفني » أنت أيضا لا تريد مئة عام من النوم ، لتأتي بعد ذلك والدنيا بخير ، أنت تصنع الخير ، فالشعر العظيم ، الحقيقي ، كشعرك ، ابدا في الساح ، يصارع ، يقاتل ، يحارب لاجل مثل انسانية رفيعـة ، ولا يقف ، في المعركة الدائرة ، محايدا ، بل هو في النقع ، حيث الرجولة تقتضي ، وحيث الخيل ، كما قالت فيروز ، طالعة ، ونحن أولها ، لأن الخيل والرجال ، في الصفوف الاولى ، تكون ، ويكونون .

والشعر ؟ هل يقف الا حيث يقف الرجال في المعركة ، ليكون نشيد المعركة ؟ ان شعرك هو الرجل ، هو المرأة ، هو الطفل ، هو الفتى ، وهو الفتاة ، وفوق ذلك هو الحماس الوطني ، حين يغني لمنجزات الشعب ، ومآثره ، وابداعاته ، ويقف ، بوضوح ، ضد اللامبالاة ، والأنانية ، والرياء ، والتعالي ، وضد كل الشرور وكل الآفات ، من

الكذب الى الخيانة ، من الغش الى الطعن في الظهر ، لانه شعر مر بالنار ، وسقي بالماء ، وتفولذ في بوتقة مبدأ ، اذا لم تحم بها الكلمة كانت صقيعا ولو استعارت حر افريقيا كله .

والمفاداة تأتي ...

أنت ، اذ تستعرض الجند ، يسيرون الى الدفاع عن الوطن ، ترى بينهم مكانا فارغا ، هو مكانك ، وعندما تذكر الذين قضوا في المعارك ، ولم يدفنوا في الثرى ، بل صاروا طيورا بيضاء ، تخاطبهم : « احبائي الراحلين ، أنتم تطيرون ، وأنا أرى بينكم فسحة في السماء ، وأظن أن المكان ، هناك ، مكاني » ، وعلى هـذا النحو ، حيا وميتا ، مقاتلا وشهيدا ، تعرف مكانك وتريده ، لانه مخصص لك ، ولانك ، في الحرب والسلم ، تريد القتال والشهادة ، فيها اقنومان للرجولة ، وأنت ، في داغستانك ، موطن رجولة ، اذ لم تعبر عن نفسها ، في شعرك وموقفك ، ففي شعر من ، وموقف من ، تعبر ؟

وعندنا ، أيضا ، المفاداة تأتي ..

نساؤنا ، مثل الرجال ، يفادون في جنوب لبنان ، يقمن بهجمات انتحارية ، يصحق العدو لهولها . ذلك ان كل امرىء ، في المقاومة اللبنانية ، يرى مكانا فارغا ، يصيح : هذا مكاني ! أو يرى في السماء بين الطيور ، فسحة ، يصرخ : هذا مكاني ! وهذه الخصال ، في معانقة الشهادة ، خصال عربية ، من نبت حضارة أحببتها ، وأحببت ، معها ، قضية العرب العادلة ، فصرت عربيا ، روحا وخافقة ، أيها الداغستاني قلبا ولسانا .

☆ ☆ ☆

وتكتب ، كما تقول ، عن ثلاثة : البلد ، الانسان ، الانسانية ، وهذا الثالوث ، في تحققه ثالوثا ، يشمل الكون ، ففي الوطن ، بداية ونهاية ، يتمثل العالم ، ومن لا يحب وطنه ، لا يمكن أن يحب عالمه ، ومن لا يحب الانسان،عسير عليه أن يحب الانسانية ، والرجل ، في رأيك يقاتل ، لأجل أمرين ، الوطن والمرأة ، وأنا أضيف ، المرأة ، أيضا ، تقاتل لأجل اثنين : الوطن والرجل ، فالمعادلة ، على هذا النحو ، تصبح أكثر صحة ، مادام عصرنا ، في الكفاح ، صار عصر الاثنين ، والقمر ، في الفضاء الرحب ، صار ملعب الاثنين : غاغارين وفالنتينا .

ولكن قل لي ، يا حمزاتوف ، كيف تصبح الاشياء في شعرك ، مؤنسة الى هذا الحد ؟ وكيف ، بأبيات قليلة من الشعر ، ترسم داغستان ، وروسيا ، وفلسطين ، والحزن والفرح والعذوبة ؟ وكيف الطبيعة ، ذات اللغة المعادية ، تصبح صديقة ، والجهل يكف عن الهدير ، والسيل عن اللمعان ، والطغيان يخلع عنه ثوب العنف ، وتغدو الكائنات مروضة ، ثم جامحة ، ثم ثائرة ، وكرة أخرى حلوة ، نبيلة ، حبيبة الى هذه الدرجة ؟



الحكمة ، في كل ذلك ، سر ، الشيخ حكمة ، السيف حكمة ، الفرح حكمة ، والشعر حكمة ، وفوقه سر ، كالابداع ، نحسه ولا ندركه ، نعرفه في شعرك ، ولا نستطيع تقليده ، فهو سهل ، كما قالت العرب ، وممتنع ، وجبلك حكمة وسر في آن ، والتآخي معه قانون حياة ، فهو ، قبل كل شيء ، بيت نسر وقلعة فارس ، وهو عزهما معا ، وهو مرتع صباهما ، وملاذ شيخوختهما ، فكل شيء في الدنيا يشيخ ، الا الاغنية المفعمة بأنفاس القرية ، المكتنزة بنضارة الشعب ، الصادحة

بأناشيد المناضلين ، الملاى ، كما عنـدك ، بالحصى ، والانهـار ، والخيول ، ومنطلق الطير ، ولثغة الطفل ، وصيحة الرجل اذ يخرج الى عدوه ، وبعد ذلك تضيق الارض بالاثنين !

انك تشعر بالأسى على من قتلته في ميدان المعركة ، وتكره الذين مجبرا ستقتلهم في ميدانها أيضا ، لكنك تعرف القانون : القتل ضـد القتل ، والعنف ضد العنف ، حتى لا يكون ، بعد ، عدوان ، أو غزو أو اجتياح ، وحتى لا تشهر طبقة سكاكينها على طبقـة أخرى . اننا انسانيون حتى أعماقنا ، ولاننا كذلك لا نرضخ للقتل ، ولا نستكين للعنف ، ولا نقبل أن يظل العالم ملكا لحفنة من اللصوص ، يتاجرون ، في بلدانهم ، بالدماء المجففة ، كما يتاجرون بالزنك والغاز والحديد ، ويستعدون ، اذا لم توقف جريمتهم ، لتحويل القنابل النووية عناقيد موت على رؤوس الناس في أوروبا وأميركا على السواء .



اننا ـ أنت ونحن وجميع المبدعين ـ رسل شعوبنا الى الشعوب الاخرى ، ولن نسأل من أنت ، فجـواز سفرك عندنا ، ولن نسأل داغستان من أنت ، فحمزاتوف سفيرها الينا ، وقـد تعلمنا ، ونعلم غيرنا ، من الصغر الى الكبر ، ان لنا مهمة محددة : ان نتقدم باسم اناسنا الى ناس العالم ، حاملين الشعر والزهر ، وان نمسح عن الجباه المغبرة ، ما علق بها من وعثاء السفر ، ونريح المتعبين على صدورنا ، ونتقاسم معهم كسـرة الخبز ولحسة الملح ، وبذلك نكون جديرين بحبنا الكبير ، وبرومانتكيتنا الواقعيـة ، ومصادر الهامنا : الارض ، الانسان ، المرأة .

وسنرفع الحسام في وجه الظلم ، ونبني للحزن الخلاق زاوية في الصدر ، ونقبل النساء ، كل النساء ، لان منهن الام والاخت والزوجة ، وبذلك ، حسب تعريفك ، تضج الرجولة في اهاب رجولتنا ، لكننا آبدا لن ننام والثعالب تطوف بالكرم ، ولن نغفو و « اليانكي » يهـدد السلم . سنظل ، وفاء للرجولة ، في الرجال الساهرين على القضيـة المشتركة ، وسنعرف أن نترجم ، الى جميع اللغات ، العبارة المأثورة :

ماذا يربح الانسان ، اذا كسب نفسه وخسر البشرية ؟

اسمك ، يا حمزاتوف ، من نار ، واسمي من بحر ، وكلاهما ، في الطبيعة ، عنصر قوة ، لكن الشعر أقوى ، والرواية أقوى ، مادامت الكلمة هي الاقوى ، وما دمنا بها نرسم خريطة العالم ووجه الحبيبة . لذلك أختصر المقدمة الى تحية ، فشعرك يدخل القلوب ، دون مراسم على الابواب .



قل لداغستانك اننا نحبها ، لانك أنت علمتنا حبها ، وقل لها اننا على الشاطىء ، أقمنا تمثالا للجبل ، وفوقه منارة ، هداية للسفن التائهة ، وهداية للذين ، في معترك المصاعب ، ضاعوا في المسافة بين اللجتين ..

قل لها ، يا أخي ، ما أردت ، فكل ما تقوله جميـل ، جميـل ، جميـل[1] .

---

(١) تحية موجهة الى الشاعر رسول حمزاتوف في ديوانه « اوجاع حمزاتوف » ترجمة الاستاذ ابراهيم الجرادي .

شعــــر

# رسـالـة إلى ليـلى الجـنوب

خالد أبو خالد



تجيئك نجمتي كالطفل .. ياليلى
ومن حلـم الكتابـة باللفاتِ
ومن دم القلب الجميلِ
وحلم ليلٍ لم يضيء .. ابـداً
ومن رملٍ

ومسغبةٍ

وريش شجيرة في الريـحِ
من وجـعٍ شتائيٍ
ولون حمامـة ذبحت

ومـن دوّامـة
وضجيج قاطرةٍ
وظل بكاء

ـ أحبّ البحر .. والصفصاف ..
ـ احبّ الشعر ... والأصداف
ـ احب الليل ... والأعشاب ..
ـ احب الرقصَ .. والصبارْ
ـ أحب منارة في البحر لـم أرهـا
ـ ولـم أرهـا
ـ وارغب ان اعانقها
ـ وارغب ان اراقصها
ـ احبكَ .. خـذ يدي .. خذني .. وخذ فرحي ..

ـ حذار فانني جبلٌ من الاحزان

تجيك نجمتي ياليلى حبلى من مدار النارْ

تجيئك نجمتي يا ليلى حبلى من مدار النارْ
سوى من وهج دالية فلسطينية
تأتي الى عينيك ... من عينين متعبتين
أو سفن مغربـة بلا ميناءْ
ومن ورقٍ يشكل نفسه في الشوقِ
والزيتون
والدفلى

ويبحر في مسار الماءْ

**... وشيء بيننا ينمو كتفاحة**
**ولؤلؤةٍ**
**ويصقل كالاسى .. والماسِ**
**شيءٌ ساطع كالشمسْ**
**نخل واعد .. ورذاذ أمواجٍ .. واغنية .. صدىً**
**مهر بلون الثلجِ**
**يطلق نفسه في المرج .. عاري الظهرِ**
**مهرٌ جامحٌ .. هذا الذي .. ما بيننا ياليل .. والساحة**
غاب" من الازهار .. والحراسْ


ليلى ...


.. ونعبر شارعاً .. وحديقة مابين عاصمتين
أو نهرين من وجدٍ .. وقافلتين من تعبٍ .. وخاصرتين من غضب
ونعبر بين مسالتينِ

أو سجنينِ

يربط بيننا جسر من التاريخ ... والاقمارْ
.. ونعبر نحو غابتنا
ونبكي برهة .. ونسير في جهتينِ
ثم تعود أيدينا .. لأيدينا
فنفتح في المدى الثلجي نافذتين

ونطلق نحو بودابستِ .. عصفورين ..
.. وتأتي نجمتي ـ ياليلُ ـ من مدن معذبة
ومن سيفٍ .. ومن لهبٍ
ومن خيلٍ محاربةٍ
ومن جزرٍ بلا اسماءْ
هنا شجر نحاسي
وشبه مدينة ، وزجاج اغنية ، وادخنة
ووجه ساهم ، وانين ساقية وجوع سادرٌ
واريج زنبقةٍ
وزفرة عاشقٍ في الليلِ .. والصبار
منديلٌ
وقنديلٌ
وموسيقى
ونخب اميرة غجرية
وصديقةٍ ..
وصديقِ عمرٍ
نخب من حضروا
ومن غابوا
ووقع خطى على الأسمنت .. مؤنسة
ووقع خطى على الأسفلت .. موحشةٌ
هنا اصفيت بعض الوقتِ
ثم قرات بعض الشعر

بعد منيهةٍ دخنت ربع لفافتي
وغفوتُ

كان الحلم بين عيوننا .. كالظنِّ .. او كالخيلْ
ثـم صحوتُ
جاءت نجمتي .. فبكيت من فرحٍ
ومن حزنٍ

وفرت من يدي .. ياليلُ .. انت حبيبتي .. وجميلتي .. مـذ كنتِ

رفت نجمتي في القلب .. وارتحلت الى عينيكِ
من اعصابنا تأتيك
من شجرٍ يذوب نفسه في البحرِ
او شوقٍ يجمع نفسه في الصبرِ
او صخرٍ يرد الموت بالاصداءْ

ونحن الآن بين ضفيرة من فضةٍ .. وشفقٍ .. وشبابة
وفوق تراب خاطرةٍ من العشبِ
وتحت سماء عاصفة شتائية
وتحت شجيرة قمريةٍ
وخريف اسئلة رمادية
وعند رصيف اغنيةٍ سمومية
وقهوتنـا
لهـا طعم من الطرقات

والأنهار
والغابـاتْ

وانت الآن بين قصيدتي .. وهواجسي .. ورماد احزاني

ومقبلة على قلبي

ومقبلة على الاسفار

ومن عطشٍ تجيئك نجمتي كالسيلِ

أو تاتيك عاصفة على ايامنا الغبراءِ

ــ ياليلى ــ

ويابوابتي في الغيمِ .. والصحراءِ

رديني على اكتاف قريتنا

وردي للندى عطشي

مسافرة عيوني في الردى

يازهرة الصبار



وللكلمات متسع من الآفاق في الجرحينِ

للجرحين متسع من الاعماقِ في الجسديــنِ

للجسدين متسع من الاشواقِ في العينينِ

للعينين متسع من الاشراقِ في الأفقين

للأفقين متسع مــن الآلامِ في المنفى

وللمنفى على الوجهين .. نافذتان

احب سماءك الزرقــاء

ووجهك في الندى .. والشمسِ

اعشق إسمك الشرقي

وهــا زمني .. يجيئك مرة في العمرِ

ارشق من سنونوة .. واغنى من ذرى الأعصار
من تعب الكتابةِ .. والتشرد .. نجمتي خرجت اليك /
وانت وحدك من كتبت لها الأغاني منذ فجر قصيدتي .. او كاسي
الأولى / ومطلع غربتي .. ودمي .. وامطاري .. وبعد تشردي .

او انت وحدك من حلمت بوجهها قمراً
وفاكهة .. وغابة ياسمينِ
خمرة من الف عامٍ
نجمتي خرجت اليكِ
وأشعلت شمعاً
ومدت بيننا طرقاً من الشجر الحزين .. وانهراً كالبرقِ
والمنفى كتاب مغلق الكلمات



والرمل الحريق
زمني على صدر الطريقِ
يدي على القلبِ الغريقِ
دمٌ
وافتقد الصديقْ

ليلٌ

وفوق مرارتي تمشي الجيوشُ
فارتدي قدري .. وسترتي القديمةَ .. والمعابرَ
ثم أعبر بين أسئلتي .. وبينك ..
الف مذبحةٍ

وبحرٌ
وارتحال حمامة في صوتها
والرملُ
والمطر الحزين
وانت
والسفر الملوّحُ باليدين .. وبالبنادقِ .. والتلالِ
وصوت ذاكرة من الليمون .. والقتلى
ويجمع بيننا دمنا
وشيء غامضٌ .. كعذابِ موج البحرِ .. أو كعذاب سنبلةٍ ومرحلة
وشط ساطع .. وضباب امسيةٍ
وازمنة بلا حدّ



وايقاع على قلبين . او جسدينِ
او طيرين من شفق
اصابت منهما الطلقات جرحاً مزمناً
... ــ واود لو ابكي ــ ...
احبك .. آه .. لو ابكي
اكتبي في الدفتر العربي صورتنا
« نحب القهوة العربية السمراءَ
نهوى الخيل
والسفر العصيَّ الى شغاف الارضِ
نعشق خمرها الجوريّ

نحلم ان نربي قبلتين حميمتين .. ووردتين شجاعتين

وان تكون لنا الشوارع

والحدائق

والمعابر

والازقة

والمدى

او ان نكون لشمس يافا ضوءها

ونكون امطاراً على السهل العذب

ان نكون حجارة الطرق التي ذهبت الى الوطن الفلسطيني

ان نغدو على الصخر المضيء شقائقنا

ونكون موسيقى اول يعود الى الحناجر ذات يوم

ان نساوق بين دبكتنا .. وعرس العصب



_ يا ليلى _

ارسمي في صفحة الصفصاف قصة عاشقين .. وخائفين

وصيدري فرحا بميناء يجيء اليه بحار"

تشقق وجهه من شدة التحديق في الافق المسالم

وافردي لحبيبك الرحال اجنحة الفراشة

_ متعباً" _

ويعود قلبك من تشرده

ووجهك من مشقته

وآتي الآن

نجمتنا معلقة على ظماٍ
وتمدو بين خارطتينِ
بين شفاهنا .. والليل .. والأحراش ..
واعدو بين اسئلة .. واضرحةٍ
وبين سحابة .. وحصىً
وفي زمنٍ رَمادي
يمد جناحه .. ومداه في رئتي
لكن أشدّ الحلم بالشفتين .. والكلماتِ .. والجسدينِ
اصعد سلماً .. ويدين
اصعد باتجاه الضوءِ .. والعينين
اصعدُ هاجساً
فيهدني تعبي .. وياخذني السُّدى .. والليل
..و لا تدرين اين نكون فيما بعدُ ؟
اين نكون ؟
والحلم الذي كبرت ملامحه .. وقامته .. يشد رحاله معنا
واذ تبكين .. يبكي القلبُ
ثم يجرني للصمتِ ..

او للموتِ

ادخل بين وجهينا
الجبال ترد لي سمتي
الصدى صوتي
الصدى عمري

الصدى طيرٌ .. واسلحةٌ
وخبزٌ حزينة .. وندىً
وازهارٌ
وحبر مطابع
صدا على الطرقات .. بين مدينة منفى
وبين مسافة قصرت .. وان طالت
وبين الدار
والأغوارُ ..

تجيئك نجمتي ــ ياليلُ ــ
يصعد للسماء البحرُ
يصعد في مدى عينيك اسئلة ..
واجوبة
واشجاراً
وامطاراً
وضوءاً من نسيج الروح .. والاخطار
يمازنا
ويحملنا .. الى وقت يبرعمُ نفسه في الخيل .. والاشجار
والدنيا على شفةٍ من الإبحار
مذ كنا على قطبين من احلامنا .. والارض .. والاصرار
اذ نمشي الى قلبي .. وقلبك .. دون ان ناوي على جرحٍ
يساورنا ..
ولا نأتي الى وعدٍ رماديٍ

وليس يفرق القلبين غير الموت
يا ليلى
ـ احبك ..
فاصمدي جبلي
فبين عيوننا سقف
وبين شتائنا .. والصيف .. مركبة من الأشجار
واذكر انني يوماً اعرب عباءتي للنار
فاشرق حولي الرمل
واطلع زهرة الصبار
واطلع غابة .. ودماً .. واسراراً
هتفت :
ـ حبيبتي ..
يا ايها الفقراء
تلك عيونها ..
وجبالها
وسهولها
ودروبها ..
من بين الف صبية .. ميزتها
ليلاي
وانت الآن ابعد من مدى الكفين .. والقدمين
انت الآن في افق من الأنواء
ولا احد سواي .. وانت يا ليلى

آذار ١٩٨٥

قصة

# المحطة

قصة : محي كامل الخطيب



« محطة البايبري » قرأت اللوحة . وتبعت السهم الذي يحول السائرين عن الطريق العام الى طريق ترابي خطته عجلات السيارات في أرض جافة رصاصية اللون . كنت أحاول التدقيق في لون الارض وشكل تضاريسها ثم مراقبة تفاصيل المكان ، فلعل ذلك ينجح في اخراجي من دوامة أفكاري . كنت أقول لنفسي بأنني سأقابل الآن بشراً يسلون ويبنون الوطن في هذه الصحراء . وعلي أن أخلع هذا الوجه الكالح وهذه الافكار السوداء ، فلأراقب بعض التفاصيل علها تكون مدخلا للاحاديث مع الناس الذين سأقابلهم ، لكن الافكار كانت أقوى . كنت أفكر بلا جدوى حياتي وضيعتها ، بلا جدوى مهنتي. بلا جدوى كل ما أرى . وأتساءل : ما جدوى هذا النهر العريض .

وما جدوى هذا السد ، وما جدوى الكهرباء .. سنظل غارقين في التخلف والجهل .. وسنموت غائصين في تفاهات حياتنا اليومية ... ها هم الناس يولدون ويتعذبون ثم يموتون .. رحلة عابثة لا نهائية ويزيد من عبثيتها غباء هؤلاء البشر وأنانيتهم الصغيرة .. ركضهم وراء مصالحهم .. حروبهم وعاداتهم وأحقادهم .. أكاذيبهم وأحلامهم المستحيلة .. نزواتهم .. حبهم المستحيل .. وبعدها بدأت أفكر بسميرة وخلافاتي المستمرة معها .. سميرة التي أحس أحيانا أنني سأعيش واياها بدءا من الغد ، لكنها بعد لحظة تجعلني أحس أن الحياة معها ستكون زيادة في جحيم هذه الحياة ، كنت أفكر بسميرة لانها آخر حب لي ، وأتذكر عائشة ، عائشة التي كانت أول حب وأتساءل : لماذا افترقنا أنا وعائشة ؟ لماذا لم نعش معا كما أرادت هي منذ كنا في الجامعة ؟.. وتذكرت انها مرة قالت لي : يا يوسف أنا لايهمني شيء .. نحن طالبان ، مارأيك لو نسكن معا في غرفة واحدة؟؟ أهلك يرسلون لك مائتي ليرة وأهلي يرسلون لي مثلها .. يومها قلت لها انني لا أريد الزواج الآن ، فأجابتني : أنا لا أحدثك عن الزواج .. وتذكرت كم كنت متعنتا ومتعصبا . أيامها كنت أريد من المرأة التي سأتزوجها أن تطابقني في كل شيء ، في دقة مواعيدي ، في أناقة لباسي ، في رسمية التعامل والاحاديث ، وحتى في أفكاري السياسية . أما عائشة فكانت تختلف عني ، كانت فوضوية في لباسها وفي مواعيدها ، كانت تحب الالوان الفاقعة وتضحك بملء صوتها ، تركض في الشارع وتلبس الثياب القصيرة وتدخن بشراهة ، لم تكن تهتم كثيرا بمناقشاتي وآرائي السياسية ، وكانت تسميها ثرثرات فارغة . أذكر مرة أنها

دخلت مقصف الجامعة ، وكنا مجموعة من الرفاق تتحدث في موضوع سياسي ، فبادرتني قائلة : ألم تتعب من الثرثرة ؟.. ما رأيك أن نذهب الى حديقة الجاحظ ، وبعدها الى السينما ؟.. كانت تناقشني في كل فكرة واقتراح ، وأحيانا تسخر مني ، تسخر من جديتي ومن تنظيمي لحياتي وتقول : أنت ، شيئا فشيئا ، ستفقد انسانيتك وستتحول الى ساعة ثمنها مائة ليرة .. هذا أنت .. اختر ، ستكون اما برغيا في آلة ، واما ساعة رخيصة .. ساعة سريعة العطب ... غدا ستكون موظفا محترما أيها الاستاذ المحترم فلا تستعجل .. عندها كنت أتهمها بأنها فوضوية ، وانها تضيع حياتها في التفاهات ناسية القضايا الكبرى وقضايا الوطن ، وأهددها بأنني سأذهب في الصيف الى بلدي ولن أحاول رؤيتها عندما ستبدأ الدراسة في العام القادم .. كانت تضحك وتقول : لا تستطيع تركي ، وعلى الرغم من كل وقارك ورصيتك فأنا روحك الفوضوي .. أنا أعيش في قلبك .. أنا روحك التي تحاول عبثا تقييدها بهذه الكرافيت التي تلفها حول رقبتك دائما ، أنا روحك التي ستتحرر ذات يوم حتى ولو كان ذلك بعد مائة سنة .. أنا التي ستجدها ... أنا محطتك الحقيقية ... أتعرف لماذا أحبك ؟.. فأجيبها حانقا : أولا : أنت لا تحبينني ، وثانيا : لا يعنيني أن أعرف ، لكنها تتابع الحديث غير مبالية باعتراضي المرتب منطقيا : أحبك لانك ما تزال تبحث عن روحك .. عن محطتك الحقيقية .. أيها .. أيها ..أيها .. الساعة الرديئة .

كنت أختلف مع عائشة في كل شيء ، وكأننا لا نلتقي كل يوم الا لنتخاصم . كانت متحمسة للنساء ، وكنت أقول : ان هم المرأة أن

تجد زوجا ، فكانت ترد : وهم الرجل أن يجد امرأة .. ما العيب في ذلك !؟.. أنا لا أحدثك في هذا الموضوع يا فصيح أنا أحدثك عن عمل المرأة ، فكنت أقول لها ان المرأة لا تستطيع فعل شيء دون الرجل ، وانها ستظل عالة عليه حتى في الذهاب الى السينما ، فكانت ترد : ولماذا لا تقول أن الرجل سيظل عالة على المرأة ؟.. فالى متى ستظل المرأة تتحمل سخافاتكم وتبجحاتكم أيها الرجال ؟.. ثم تذهب الى السينما وحدها على الرغم من أنني أكون موجودا في الصالة نفسها .. كنت أحاول أن أقنعها أن الرجل ليس تافها ولكنه يكون طفلا بين حين وآخر ، وانه يبحث عن أم أحيانا ، فكانت ترد : وما علاقة هذا الكلام بكون المرأة مستقلة الشخصية تستطيع أن تعمل وتحب على هواها ، فكنت أجيب ساخرا : ولكنها تخاف من الفأر ، فكيف تريدينها أن تعمل بشكل مستقل ؟.. وعندها ترد علي قائلة : أنتم الذين ربيتموها هكذا ، فأرد عليها : أنت قلت ان المرأة هي مربية البشر ، فترد علي : تحاول أن تصطاد في كلماتي ما يناسبك .. أنت ديماغوجي ، فأقول ثائرا : أنا لا أسمح لك باستعمال هذه الالفاظ معي ، فتجيبني وهي تضع يدها على أي شيء يكون قربها وكأنها تريد التقاطه لتدافع بـه عن نفسها : أرأيت كيف تظهر شخصيتك المتسلطة ؟.. لا تسمح لي ؟.. ما شاء الله !! ما شاء اللـه !! ومن الذي ينتظـر أذنك يا صاحب السيادة ؟.. عندها أترك أنا ، أو تترك هي مكان اللقاء وكل منا يقسم أنه لن يرى الآخر بعد اليوم ، لكننا نلتقي في اليوم الثاني ، في المكان نفسه ، مخترعين مصادفة أو مناسبة أو مدعين وجوب استمرار صداقة عادية ، أو أذهب أنا اليها حيث تقيم ، وأبقى منتظرا في الشارع أكثر

من ساعة وأنا أرجو صديقتها ليلى التي تقيم معها ، أن تقنعها بالموافقة على أن أراها .. « لأعتذر منها على الاقل » كما كنت أقول لليلى .

بعد انتهاء الدراسة رجعت عائشة الى القامشلي مدينتها ، وذهبت أنا الى الجيش ، كبرياء لم أطلب عنوانها ، وهي فعلت الشيء نفسه ، وما عدت أسمع عنها شيئا ، لكني بقيت أتذكرها كل يوم ، وأقارنها بكل فتاة أتعرف اليها ، فهل من عجب أن أتذكرها وأنا في دوامة أفكاري السوداء ، وهل يجد المرء للأفكار السوداء من مهرب الا في ذاكرته وماضيه ، الا في أيامه الجميلة العابرة ؟... الايام التي عشناها وبددناها دون أن نعرف جمالها في وقتها ، دون أن نعرف أن أجمل الايام تكون دائما عندما نعيشها .. الآن أعرف ان أجمل الايام ليست تلك لم نعشها بعد ، وليست تلك التي عشناها فيما مضى ، أجمل الايام هي الايام التي نعرف كيف نعيشها ، فلنعش كل لحظة ، وعندها يكون الماضي جميلا ويكون المستقبل جميلا ، ولكن من أين يأتي الجمال الى هذه البلاد .. الى هذه الحياة ، والبشر كل يوم يتقاتلون ويكذبون ويخاتلون ويخفقون في الحصول على السعادة ، يخفقون أحيانا في الحصول على رغيف الخبز ، فيموت الآلاف جوعا كل عام في مناطق كثيرة من العالم ، أين السعادة وأين ... أين .. ولماذا .. وكيف ... و ... و ... ورأيت سهما ثانيا يشير الى اليمين ولوحة كتب عليها : « محطة البايري ادارة المشروع » فتوجهت حسب ارشاد السهم . كانت الارض ماتزال ترابية جافة خطت فوقها عجلات الشاحنات التي أراها تحمل أطنانا من الاتربة طريقا سهدا ، فعدت الى

لعبتي القديمة مع نفسي ، عدت الى مراقبة تفاصيل المكان ، لأحضر بعض أسئلتي ولأبحث عن مداخل لمواضيع النقاش .

كنت أقوم بمهمة صحفية ، وذهبت الى المشروع كما نصحني زميل صحفي . بعد أن وصلت وتعرفت على المهندس مدير المشروع قال لي : الآن سأوصلك الى جسم المحطة الذي نقوم بانشائه ، وهناك ستجد من يشرح لك الباقي ، وذهبنا . رأيت جسما اسمنتيا هائلا والبشر عليه، وكأنهم خلية نحل : اسمنت ، حديد ، أخشاب ، وبشر تعلقت كالعصافير الجميلة على شجرة ضخمة ، وكل منهمك في عمله غير ملتفت حتى للمدير الذي كان يشرح لي بعض المعلومات الاولية عن المشروع وفجأة سمعنا صوتا محذرا : انتبهوا .. لا تتقدموا في هذا الاتجاه العوارض لم تثبت بعد .



وانتبهت الى صاحبة الصوت ، كان المتحدث فتاة تشرف على تركيب مجموعة من العوارض .. أبديت عجبي واعجابي لمدير المشروع على جرأته في تشغيل النساء في مثل هذا الموقع ومثل هذه الاعمال الشاقة كما حاولت أن أمازحه فقال لي بألا أعجب وبأن لديه مجموعة مهندسات وعاملات ، ثم أضاف : والذي سيعرفك على باقي المشروع هو مهندسة .. تعال نشرب الشاي عندها ، ثم تتابعون معها جولتكم . دخلنا براكة خشبية ذكرتني عندما رأيتها من خارجها بالبراكة التي أمضيت فيها خدمتي العسكرية ، فاذا فتاة مكبة على مصور هندسي تتبع مع رجلين وثلاث نساء مخططا تفصيليا ، سمعت مدير المشروع يقـول :

مرحبا .. الأستاذ يوسف صحفي .. ثم توجه الي قائلا : المهندسة عائشة ... زوجتي .

كيف أصف ؟ صدقوني لا أستطيع ، كل ما أذكره أني سمعت عائشة تقاطع تقديم زوجها على عادتها في مقاطعة أي متحدث ، وتقول ضاحكة وكأنها تتعمد السخرية مني كما كانت تفعل أمام زملائي في الجامعة :

ــ ألم تتعب من مطاردتي والركض ورائي ؟.. ألم تنته من الثرثرة والديموغاجية وصناعة الكلام ؟ ما لك لحقتني الى هذه المحطة ؟.. في عز الصيف ، وفي مثل هذا المكان وتلبس كرافيت ؟!!.. اخلعها .. اخلعها والا ستجعل نفسك أضحوكة أمام العمال .. أنت لم تتغير .. أنت ... أنت ، أنت .. أنا وأنت .. أنا ... أنا .. أنت وأنا ..

١٩٨٥



☆ ☆ ☆

قريباً من وزارة الثقافة والارشاد القومي

---

## بول ايلوار

سلسلة اعلام « ١ »

تاليف: لويس بارو - جان مارسناك

ترجمة: صلاح الدين برمدا

< ⊖ >



## بودلير

سلسلة اعلام « ٢ »

تاليف : باسكال بيا

ترجمة : صلاح الدين برمدا

< ⊖ >

## ابسن

سلسلة اعلام « ٣ »

تاليف: موريس غرافييه

ترجمة: صلاح الدين برمدا

آفاق المعرفة

# افكار حول الصحافة والثقافة

محمد البخاري

# افكار حول الصحافة والثقافة

محمد البخاري



**ان نهضة العرب الحديثة التي بدات في مطلع هذا القرن ، وان كانت تتماثل مع نهضات الشعوب في امور كثيرة ، الا انها ككل نهضة شعبية اصيلة لها طريقها وصفاتها الخاصة ، وقد تجلت تلك الصفات الخاصة للنهضة العربية بتلاحم النضالين الوطني والقومي ، ومعارك التحرر السياسي والاجتماعي ، لتكون بذلك ثورة عربية تحررية وحدوية اشتراكية.**

وحزب البعث العربي الاشتراكي ، من خلال الدور التاريخي الكبير الذي لعبه في حركة النضال العربي ، على المستوى القطري وعلى امتداد الوطن العربي ومن واقع تحمله مسؤولية قيادة الدولة والمجتمع منذ ثورة الثامن من اذار عام ١٩٦٣ ، وحتى اليوم ، وما حققه من انجازات في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، اثبت انه المؤهل لاخذ موقع القيادة في الجبهة الوطنية التقدمية في القطر العربي السوري ، وان يكون الدعامة الاساسية في بنائها . وان يكون منهاجه ومقررات مؤتمراته موجها اساسيا في رسم سياستها العامة وتنفيذ خططها (١) . كخطوة استراتيجية تبقي في نهاية المطاف توحيد فصائل القوى القومية التقدمية في الجمهورية العربية السورية من خلال التفاعل والتعاون والحوار المستمر والوصول بالنتيجة الى صيغة التنظيم السياسي الواحد على مستوى القطر . وسط التناقض الرئيسي في مرحلتنا الحاضرة بالنسبة للامة العربية التي هي بين جماهير شعبنا المتطلعة نحو اقامة المجتمع العربي الاشتراكي الواحد بقيادة فصائلها التقدمية . وبين الاستعمار والصهيونية والرجعية بقيادة الامبريالية الامريكية ، حيث اصبحت حركة التحرر العربية جزءا اساسيا من حركات التحرر العالمية (٢) .

وفي خضم هذا النضال ضد الصهيونية والامبريالية ، تمر سورية الان بمرحلة هامة وصعبة من تاريخ تطورها . مرحلة التحول نحو البناء الاشتراكي للدولة والمجتمع . والتي من أهم سماتها اعادة البنية الفكرية في المجتمع من جديد وتحقيق الثورة الاشتراكية في ميدان الثقافة وانجاز التحول الكامل عن الفكر البرجوازي ، لتتسلم الجماهير الشعبية ماحققته الانسانية من تراث فكري متميز . وخلق الاشباع الثقافي للجماهير العريضة .

ولعله في خبرة الدول التي سبقتنا في هذا الميدان ، مايمكن الاستفادة منه في التطبيق العملي وفق الظروف التي تتلاءم والاوضاع الاجتماعية في القطر .

فقد اعتمدت اول دولة اشتراكية في العالم لذلك الهدف ، رفع مستوى التربية والتعليم الشعبي من اجل ذلك . وأوجدت كل الظروف الموضوعية لتطوير وتوسيع ثقافة الجماهير الكادحة من عمال وفلاحين ومثقفين ثوريين وصغار كسبة .. الخ . وادخلت الجماهير في عملية السياسة والمعرفة وبالتالي اوجدت الجماهير الشعبية المثقفة والقادرة على استخدام العلوم الحية ، وتطويرها لصالحها ، كنتيجة مباشرة لنشر العلوم والفكر الاشتراكي وتنظيم المجتمع على اسس الفنى الفكري الجماهيري البعيد عن النظرات البرجوازية الصغيرة وما تحتويه من عادات وممارسات .



فمع اليوم الاول للثورة الاشتراكية في تلك الدول اصبحت من مهام الدولة وتحت اشراف وتوجيه الحزب القائد في الدولة والمجتمع، ومن خلال الاجهزة الحكومية والمنظمات الشعبية والمهنية التي يقودها . خدمة اهداف الجماهير الواسعة ثقافيا من خلال نشر المعارف الفنية والعلمية بين اوساط الجماهير .

ولتحقيق التطور المطلوب تم التوسع في التعليم حتى اصبح شعبيا في جميع مراحله . واستخدمت وسائل الاعلام الجماهيرية من صحافة ومسرح ومكتبة وسينما واذاعة وتلفزيون ... الخ ، لنشر المعارف العلمية والادبية والفنية والسياسية والتقنية والاقتصادية ، في اوساط اوسع الجماهير في المجتمع لان المعرفة هي الاساس لكل تطور لاحق فيه .

وفي القطر العربي السوري وجدت الاهداف التي حددها دستور حزب البعث العربي الاشتراكي حول قدسية حرية الكلام والاجتماع

والاعتقاد والفن ، طريقها الى التطبيق العملي مع الايام الاولى لثورة اذار ، من خلال عمل الحزب ونضاله اليومي من اجل ايجاد ثقافة عامة للوطن العربي حرة تقدمية انسانية ، وتحميله اجهزة الدولة التي يقودها ، مسؤولية صيانة حرية القول والنشر والاجتماع والاحتجاج . لان الاشتراكية ضرورة وهي النظام الامثل الذي يسمح للشعب الذي هو مصدر كل سلطة وقيادة ، بما يحقق مبدأ تكافؤ الفرص في التعليم والحياة الاقتصادية ؛ كي يظهر المواطنون في جميع مجالات النشاط الانساني كفاءاتهم على وجهها الحقيقي وفي حدودها القصوى (٢) .

ومفاهيم مثل الثقافة ـ التعليم ـ الاعلام : واحدة لا يمكن الفصل بينها . فالثقافة ـ غاية ، والتعليم ـ وسيلة ، والاعلام ـ هو الانجاز العصري الذي يحقق نشر وتعميم منجزات الحضارة الانسانية ، ماضيها بحاضرها ولمستقبلها . اضافة الى انه ومن خلال وسائله المتطورة لا يخدم التعليم وعملية التواصل الثقافي وحسب . بل ويعمق الصلة بين الناس من خلال الطرح الفكري والفني ذو الصبغة الجماهيرية . وهو واحد من اهم وسائل انجاز الثورة في الحقل الثقافي ، من خلال تجسيد الانسان الجديد القادر على متابعة الثورة الاشتراكية كحقيقة . والانتقال بنجاح من مرحلة التحول ، نحو الاشتراكية . لما توفره من امكانيات هائلة لتكوين هذا الانسان ثقافيا وسياسيا واقتصاديا وعلميا .

فالثقافة بحد ذاتها أسلوب متكامل لحياة المجتمع الذي يشكل الانسان اساسه ، من خلال نظم اتصال هؤلاء الناس الذين بمجموعهم يشكلون هذا المجتمع او ذاك . ومن ذلك فالثقافة قاصرة ان لم تستطع الانتقال ، وعديمة الجدوى ان لم تتمكن من التطور الدائم .

والتعليم واحد من الاساليب العديدة لتحقيق التكامل والتواصل المعرفي الثقافي ، وهو قاصر ان لم تتوفر مادته التعليمية والوسيلة العصرية الجيدة والاسلوب المتطور .

ووسائل الاعلام هي العنصر الحي بمادته الفنية التي تستطيع ان تحقق فرصة التعلم الذاتي والمستمر تطويرا للانسان ، وتحقيقا للاهداف الاساسية للتعليم في التنمية الشاملة للمجتمع الجديد ، الاشتراكي الذي يفترض ان يمنح لكل فرد الفراغ الكافي من اجل استيعاب كل ما هو ثمين فعلا مما انجزته الحضارة الانسانية .

فالتطور اساسا تعكسه التنمية الشاملة التي توفرها ظروف مجتمع صناعي زراعي متطور . وهذا المجتمع لا يمكن ان يكون دون الانسان المتمكن من الخبرات والمهارات المناسبة لهذا التطور ، في جميع ميادين المعرفة الانسانية والعلمية والتقنية والفنية والفكرية ، التي تمكن هذا المجتمع من النهوض دون نكسات .

وقد ادركت قيادة الثورة في القطر العربي السوري اهمية وسائل الاعلام الجماهيرية ، في بناء الانسان الجديد ، من خلال اهتمامها ومن الايام الاولى لنجاح الثورة كما سبق واشرت . ووفرت لهذه الوسائل الامكانيات الضرورية لتكون قادرة على نقل الخبرات والمعارف اللازمة في جميع الميادين ، وتوزيعها جماهيريا ولتوفر بمجملها الثقافة اللازمة لاعداد الانسان المثقف اتماما للدور الذي يفترض ان يقوم به التعليم في اعداد الانسان المتعلم المتخصص بواحدة من مجالات التنمية الشاملة المعدة لاداء وظيفة انتاجية معينة .

والصحافة من بين وسائل الاعلام الجماهيرية الاخرى ، تتميز بامكانية توثيق الخبرات التي توصلت اليها العبقرية الانسانية بشكل يسهل العودة اليها ودراستها في مختلف الظروف والاوقات . وتمهد لتحويل هذه المنجزات الى كتب ومواد تعليمية في مراحل اخرى تالية .

كما وتسهل الصحافة عملية الصلة الحية بين القراء بعضهم مع بعض وبين القارىء ورجال الفكر والعلم والادب والفن ... الخ . وتحقق الصلة العلمية بين قيادة البلد والجماهير الواسعة ، واقعها ومستلزمات

حياتها اليومية تسهيلا لعملية اتخاذ القرار اللازم . وتوفير امكانية طرح القضايا الهامة التي هي بحاجة المناقشة الجماهيرية الواسعة قبل ان تصاغ على شكل قرارات ملزمة ، والدعوة لهذه القرارات بعد ان تصدر من خلال تدعيمها بالشرح اللازم والمتابعة الحياتية في التطبيق العملي .

وتبقى العقبة الكاداء في وجه تحقيق الصحافة الجماهيرية مشكلة تفشي الامية في المجتمع تاركة العبء امام وسائل الاعلام الجماهيرية الاخرى كالاذاعة والتلفزيون مثلا ، للقيام بها . سيما وان جهاز التلفزيون اصبح اليوم عضوا في كل اسرة تقريبا .



فقد قامت قيادة الثورة مع اللحظات الاولى لتوليها زمام السلطة بتاميم وسائل الاعلام الخاصة ، وحولت ملكيتها للشعب ممثلا بالدولة ( عدا بعض الحالات الخاصة ) . واصدرت القوانين التي تكفل فعاليات الطباعة والنشر والتاليف والترجمة ... الخ ، كنواة لانشاء الصحافة الجديدة التي يتميز بها القطر اليوم . وحددت اهداف المؤسسات الصحفية في ان تعمل على احياء التراث العربي الادبي والفني والعلمي عن طريق تجديده واغنائه . وذلك باصدار الكتب والمجلات والصحف وسائر النشرات الدورية وغير الدورية وتوزيعها على اوسع نطاق ممكن (٤) .

وازدادت هذه الاهداف وضوحا بعد ان دعمت ووسعت المؤسسات الصحفية لاحقا اثر حرب تشرين المجيدة عام ١٩٧٣ ، والدروس الاعلامية المستخلصة منها لتصبح هذه الاهداف : نشر التوعية السياسية وتقديم الخدمات الثقافية عن طريق تشجيع الانتاج العلمي والادبي والفكري والفني واطلاع القارىء داخل القطر وخارجه على الحقائق بما يخدم اهداف الامة العربية وقضاياها والفكر القومي الاشتراكي ويدعم النضال العربي الوطني والقومي والتقدمي في مواجهة الامبريالية والصهيونية (٥) .

ولدراسة تاثير الصحافة على الثقافة الجماهيرية لا بد من تحديد المعنى المقصود من مصطلح الثقافة في هذه الدراسة :

فالثقافة : هي مجموع ما انتجه الفكر الانساني عبر العصور . وما صنعته وتصنعه الانسانية مـن خلال سير عملية التاريخ الاجتماعي العملي . في وصف ما تحقق تاريخيا من مراحل تطور المجتمع الانساني. وبدقة اكثر كل ما تتضمنه التقنيات والخبرات الانتاجية وما صنعته اليد الانسانية اثناء سير عمليات الانتاج المادية . وكذلك الانتاج الفكري المبدع في ميادين العلوم والفنون والادب والفلسفة والتربية والاخلاق ... الخ (٦) . والاشتراكية العلمية تحقق الغنى الاجتماعي عندما تلتقي المعرفة بثقافة الانتاج المادي والفكري للانسانية بالانتاج الابداعي للانسان كفرد في المجتمع .

وصحافة القطر اليوم تتمتع بموقع هام لنشر المعارف الثقافية من خلال النقل والترجمة والتحقيق ، ملتزمة بالخط الفكري لحزب البعث العربي الاشتراكي وهو الحزب القائد في المجتمع والدولة ويقود الجبهة الوطنية التقدمية . ويعمل على توحيد طاقات جماهير الشعب في الجمهورية العربية السورية ووضعها في خدمة اهداف الامة العربية(٧). وكفصيل طليعي لحركة التحرر العربي التي اختارت خطها الفكري .



وللصحافة كما سبق واشرت دور هام في عملية النهضة الثقافية من خلال دورها في توزيع الثقافة المنسجمة والخط الفكري المعبر عنـه . ولتحديد هذا الدور بشكل فعال ومؤثر لابد من قياس الاداء وراجـع الصدى للوظيفة الاساسية التي تضطلع بها في رفد النهضة الثقافيـة جماهيريا . كل المؤسسات الصحفية من خلال تصديها العلمي الفعلي لبعث النهضة العلمية والمنهج العلمي في التفكير المنسجم وخلق الظروف والاوضاع الملائمة لمتابعة هذه النهضة وتطورها اللاحق معتمدة على الاهداف ونشاطات المؤسسات العلمية التي احدثت في القطر والتي كانت موجودة فيه . ومدى تطورها وانسجام خططها والتنبيه الى استكمال

الناقص منها من اجل تحقيق الانسجام اللازم بين الواقع والتخطيط . وهنا تبرز ناحية هامة جدا يمكن ان تلعب الصحافة دورا رائدا فيها لو احسن التخطيط لها . الا وهي تناول موضوع اعداد الكوادر العلميـة الوطنية التي هي الاساس في اية نهضة علمية . وليس فقط في اثارة الاهتمام الى هذه الناحية الهامة وحسب بل وفي خلق الظروف اللاحقة لهذه الكوادر للولوج في عملية التعلم الذاتي المستمر وتحقيق التكامل والتواصل الثقافي الفردي من خلال ما تتناوله على صفحاتها من مـواد علمية حديثة تكون رافدا للمعارف التي سبق وكونها التعليم لدى هذه الكوادر . اضافة لتوفيرها مادة البحث العلمي ( المرجع العلمي ) وتوزيعها لهذه المادة بما يخدم عملية التتابع والتكامل والنمو وفق متطلبات التنمية وحاجات القطر الاساسية .



وتستطيع التصدي لهذه المهمة اساسا الصحف والمجلات المتخصصة من خلال ما توفره من دعم للنهضة العلمية في القطر ، بما تتناوله على صفحاتها من خبرات علمية متكاملة في منشأ ظروف وحاجات نشوئها وتطورها وكيفية هذا التطور في الدول التي لها السبق في هـذا المضمار الهام . وخاصة منها تلك الدول التي تتفق ظروفها الاجتماعية والظروف التي يمر بها القطر الان وتطلعاته المستقبلية . وهنا يبرز دور المؤسـسة الصحفية التي تستطيع ان تخطط لذلك من خلال المامها بالواقع المحلي من كل جوانبه . وتنطلق من اجل ذلك الى التكليف ، دون انتظار المادة التي يعدها الصحفي او المتخصص اعتباطا وفق وجهات نظره فقـط وللظروف لحاطت به وحده . بل ان تعتمد في تخطيطها الدفع الفعلي لعملية التنمية الشاملة للقطر وان تختار لذلك المواضيع التي تدعـم عملية التنمية وتدفـع بها نحو التطور المتزامن مـع التطور العام . والتوجه للمختصين المحليين لاعداد هذه المواضيع والمواد لتكون فعلا مادة علمية صالحة للثقافة المتخصصة والجماهيرية في آن معا . مدعمـة بالامثلة والبراهين العلمية ، وتشرح بصورة وافية خبرة تلك الدول التي تم النقل والترجمة عنها . واخضاعها بعد ذلك لخبرة المؤسـسة الصحفية

الناشرة في القطر لتضيف اليها الخبرات التي توفرت في مؤسسات البحث العلمي المحلية والمسؤولة عن اعداد الكوادر العلمية الوطنية . ولتكون اضافة لتلك الخبرات التي توفرت في الحجم والنوعية . والتي هي اساسا يجب ان تشكل واحدا من مصادر المعرفة لطلبة البحث العلمي ان كان داخل القطر او للموفدين خارجه . وتتمثل هذه الخبرة الصحفية التي يجب ان تخضع لها المادة قبل النشر في طريقه الاعداد للنشر والتعليق والشرح اللازمين .

وهنا لا بد من التاكيد على ناحية هامة من نواحي التطبيق العملي اليومي للصحافة . وهو الالتزام الدقيق بالخط الفكري للحزب القائد واستراتيجيته العامة وقيادته التنظيمية شانها شان المؤسسات العلمية القائمة على اعداد الكوادر العلمية الوطنية . وانطلاقا من هذا المبدا فعلى الصحافة واجب توفير السبل للاسراع في انجاز النهضة الثقافية بالقطر والتي حددتها ادبيات الحزب ومقررات مؤتمراته . واداء دورها التربوي المنطلق من الفكر العلمي الاشتراكي بتوجه نحو كل الشرائح الاجتماعية لبلوغ الهدف الكبير وهو تحقيق ثورة ثقافية شاملة وحقيقية في المنهج والتطبيق لاوسع الجماهير ذات المصلحة في الثورة .

وهذا يفرض على الصحافة ان تمتلك موقفا علميا ولغة صحفية قادرة على مخاطبة اوسع الجماهير . وان تستوفي في هذه اللغة كل الخصائص الحضارية لتكون مدخلا علميا تلج من خلاله هذه الجماهير للحضارة الانسانية والمجتمع الجديد وتساهم في بنائه ومنعته . ولهذا لا بد اولا من فهم مشترك لاهداف المجتمع الاساسية يوحد الكادر الصحفي ليس نظريا وحسب بل وعمليا من خلال الممارسة التطبيقية . ليتمكن هذا الكادر الصحفي بالتالي من الاسهام بدوره في توحيد وتعزيز الفهم المشترك بين هذه الجماهير انطلاقا من التفاوت الواقعي للمستوى الثقافي بين افرادها ووجهات النظر المختلفة والعمل على التقريب بينها . وهذا يتطلب من الصحفي الناجح ان يوجه الى نفسه بضعة اسئلة قبل الشروع بالكتابة ، يحدد فيها اسلوب التعامل مع الجماهير المستهدفة

وبشكل ادق : لمن اكتب ؟ وعن ماذا اكتب ؟ وما هو الغرض التربوي المقصود من هذه المادة ؟ وما هو الحجم والاثر المتوقع لهذه المادة في دفع عملية التنمية الاجتماعية للمجتمع الذي يتم بناؤه من جديد وفق اسس موضوعية جديدة ؟ كل ذلك انطلاقا من موقف علمي ملتزم بالاشتراكية العلمية مسلحا بالحقيقة العلمية والاسلوب الشيق واللغة المفهومة لاوسع الجماهير في القطاع المستهدف من العمل الصحفي ليعبر بحق عن كونه مادة تثقيفية اولا ، ووثيقة تؤرخ الحاضر ثانيا ، ومادة تعليمية وتربوية ... الخ ثالثا .

فالخبر والمقالة والتحقيق والتعليق والدراسة والزاوية .. الخ من الفنون الصحفية تستطيع ان تسهم في دفع عملية النهضة الثقافية والتنمية عندما تكون موجبة بصورة صحيحة وفق خط علمي واضح ومحدد .



وهنا يفرض نفسه موضوع ذو اهمية بالغة الا وهو موضوع اعداد الكادر الصحفي اللازم . فمعهد الاعداد الاعلامي الذي احدث في القطر عام ١٩٦٩ ، لم يكن كافيا لتغطية احتياجات القطر من الكوادر الصحفية اللازمة ، اضافة لقصر مدة الدراسة فيه ( سنتان ) ولكنه بشكل عام كان خطوة متقدمة في هذا المجال ومساهمته تستحق كل تقدير . هذا الوضع ترك بعض الثغرات في الاعداد الفكري والمهني للكادر الصحفي القائم حاليا ، فهناك من لم يسبق له اي اعداد صحفي متخصص وهذه الشريحة تتفاوت درجات التحصيل العلمي فيها . اضافة لشريحة اخرى تعتمد على ما اكسبته اياه الخبرة العملية في حقل العمل الصحفي . الى جانب خريجي المعاهد الصحفية في الدول الرأسمالية وخريجي المعاهد الصحفية في الدول الاشتراكية وبعض الدول العربية التي سبقتنا في مضمار اعداد الكادر الصحفي . فتنوع كهذا يتيح للصحافة في القطر الاستفادة من الخبرات المتقدمة في العالم فيما لو خطط لذلك بشكل جيد ، ووضعت الاسس اللازمة لتحقيق تبادل

الخبرة الذاتية بين هـذه الشرائح الى جانب الاعـداد الفكري اللازم والمستمر للجميع وفق استراتيجية الحزب القائد في الحقل الاعلامي المرتبط اساسا بخطة التنمية الشاملة في القطر . سيما وان الاعلام في سـورية قد شهد ثـورة حقيقية مع مطلع السبعينات اثر الحركـة التصحيحية التي قادها رئيس الجمهورية الامين العام لحزب البعث العربي الاشتراكي رئيس الجبهة الوطنية التقدمية في القطر الرفيق حافـظ الاسـد تمثلت بتوسيع المؤسسـات الصحفية ودعمها وتعميق دورها في المجتمع ، انطلاقا من فهم القيادة السياسية في القطر لدور الصحافة وتقديرا منها للعمل الصحفي كرائد في ميدان توجيه الفكـر وقيادة الرأي العام ، وصناعة الاحداث ، وتربية الجماهير .